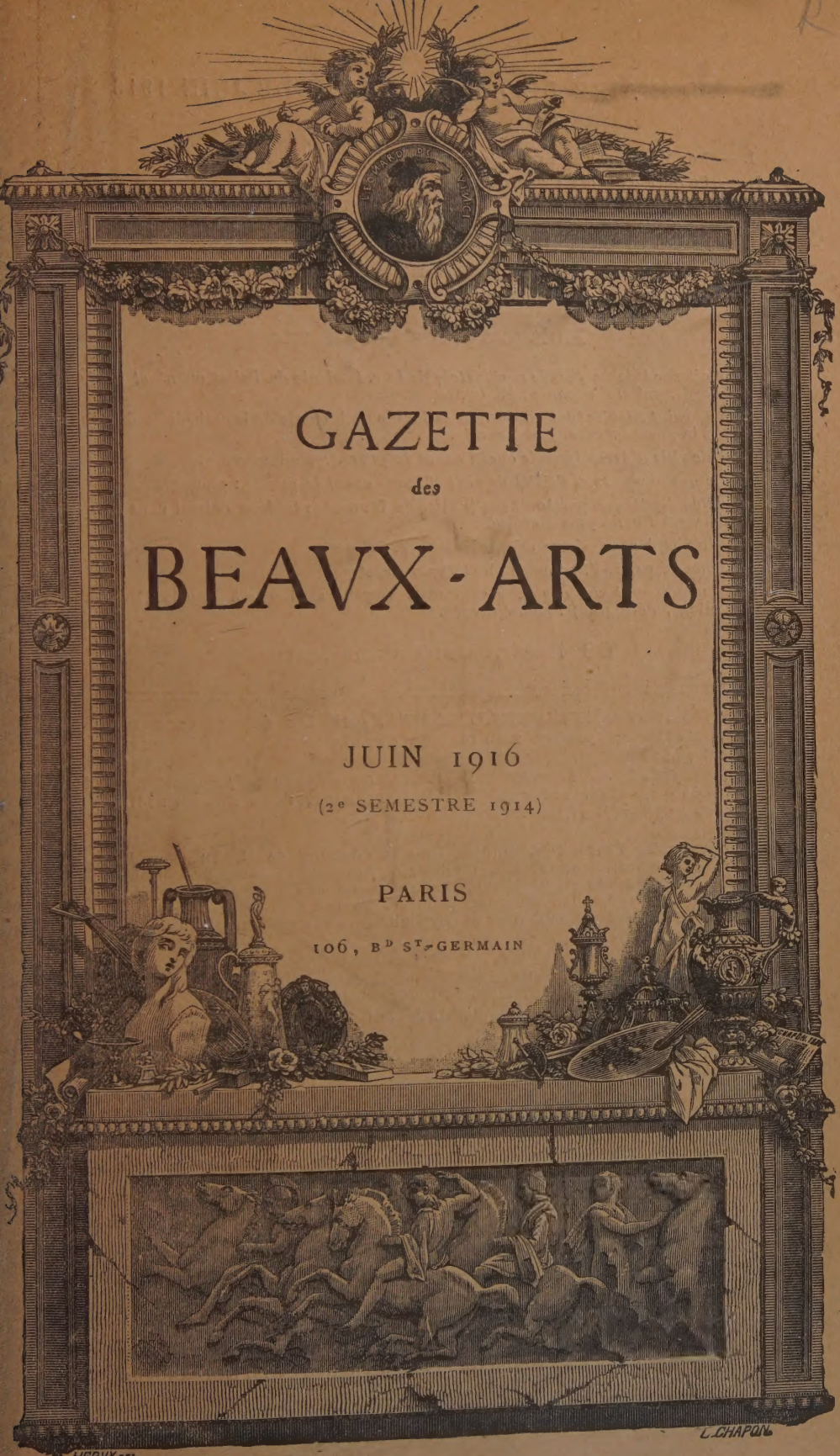
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

JUIN 1916

(2e SEMESTRE 1914)

PARIS

106, Bd St-GERMAIN



57e Année. 687e Livraison.

4e Période. Tome XII.

Prix de cette Livraison : 10 fr.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE JUIN 1916

I. — Nos Morts, par M. Émile Bertaux.

II. — Ce qu' « ils » ont détruit, par M. André Michel.

III. — Les Ruines en Belgique, par M. J. X..., de l'Académie des Beaux-Arts de Belgique.

IV. — J.-F. Schnerb, par M. Auguste Marguillier.

V. — La Vie artistique pendant la Guerre, par Léonce Bénédite.

VI. — Courrier de l'art antique, par M. Salomon Reinach, de l'Institut.

Huit gravures hors texte :

Le Portail nord de la façade occidentale de la cathédrale de Reims avant et après le bombardement et l'incendie : photogravure.

L'Ange de saint Nicaise (portail nord de la façade occidentale de la cathédrale de Reims) avant la guerre : héliotypie Marotte.

L'Hôtel de ville d'Arras (façade ouest) avant la guerre : photogravure.

La Halle aux drapiers et l'Hôtel de ville d'Ypres avant la guerre : photogravure.

L'Adoration des Mages, par Jordaens (Église de Dixmude; tableau détruit dans le bombardement) : héliotypie Marotte.

Le Col du Simplon, eau-forte originale de J.-F. Schnerb.

Les Baigneurs, par J.-F. Schnerb : héliotypie Marotte.

Artémis nourrissant un cygne, peinture de lécythe attribuée à Douris (Musée de l'Ermitage, Pétrograd) : photogravure.

69 illustrations dans le texte

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, que les événements avaient obligée d'interrompre sa publication depuis le début de la guerre, la reprend aujourd'hui. Il avait paru 2 fascicules (juillet et août) du 2e semestre 1914. Les 4 fascicules manquants seront, d'ici la fin de 1916, remplacés par 3 livraisons plus importantes, dont nous publions la première aujourd'hui.

La *Gazette des Beaux-Arts,* publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an . . **60** fr. — Six mois . . **30** fr. | DÉPARTEMENTS : Un an, **64** fr. Six mois, **32** fr. ÉTRANGER : — **68** fr. — **34** fr.

Édition de luxe (papier du Japon). . . . . **100** fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent **gratuitement**

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS,* 106, Bd St-GERMAIN, PARIS

Téléphone : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **5 francs**

NOS MORTS

Héros qui avez été versés en masse
dans la terre comme du blé...

(P. Claudel, *Trois Poèmes de Guerre*, III.)

En ce mois de juin 1916, où la *Gazette des Beaux-Arts* peut enfin reprendre la suite du semestre interrompu en août 1914, il n'est pas d'amis qui se retrouvent, après une longue séparation, sans se regarder un moment en silence, avant d'oser se demander l'un à l'autre : « De qui portez-vous le deuil? »

Devant notre page encadrée de noir, nos amis nous posent la même question. Le douloureux honneur de leur répondre revient à l'ancien qui a pu vivre de la vie des jeunes hommes partis à la guerre et habiter la zone où tant de ses cadets et tel de ses aînés ont rencontré la mort.

*
* *

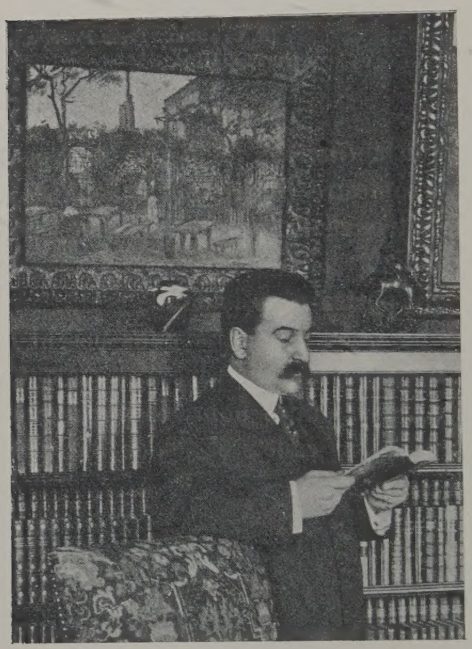
Le premier de nos collaborateurs tués à l'ennemi est aussi le premier des représentants du peuple dont la place, dans l'hémicycle du Palais-Bourbon, a été voilée d'un crêpe où l'écharpe tricolore retombe comme la cravate d'un drapeau. Pierre Goujon, député de l'Ain[1], était en Lorraine quelques jours après la mobilisation.

Élevé par son père, le sénateur Étienne Goujon, dans le culte familial de Jules Ferry, il n'avait jamais, depuis les débuts de sa vie politique, détourné son attention de la frontière. Après avoir voté la « loi de trois ans », qui assurait la « couverture » de l'Est, il se représenta en avril 1914 devant ses électeurs et leur parla avant tout des « menaces formelles et visibles de l'Allemagne ». Il fut des parlementaires dont la déclaration de guerre ne surprit ni la clairvoyance, ni la décision.

1. Né à Paris le 31 août 1875.

Le 24 août 1914, le sous-lieutenant Pierre Goujon marcha à l'ennemi devant Mehoncourt, près de Lunéville, en tête de sa section du 223e, dont presque tous les hommes était des Bressans de sa circonscription. Deux balles le frappèrent; il se relevait en brave, lorsqu'une troisième balle vint l'atteindre entre les yeux.

Dans une de ses dernières lettres, il parlait de ses « chers tableaux », « qu'il faut beaucoup aimer, disait-il, car c'est la vérité naturelle que j'aime en eux ». Quelles étaient ses prédilections de collectionneur et d'ami passionné de la peinture « jeune », nous le savons par le « Salon » qu'il écrivit pour la *Gazette des Beaux-Arts* en 1909. Avant de partir au front, il avait pris ses dernières dispositions pour léguer au Louvre les œuvres déjà anciennes qu'il tenait de son père : des aquarelles de Barye et une *Ravaudeuse* de Ribot; lui-même léguait au Luxembourg un tableau choisi par lui et qui est la *Guinguette* de Van Gogh.



PIERRE GOUJON, TUÉ A L'ENNEMI

Le second de nos morts, Robert André-Michel [1], a achevé d'honorer, en le portant au feu, l'un des noms les plus chers à notre maison. Il avait appris de son père à servir la beauté aussi religieusement que la vérité.

Peu des jeunes gens que nous avons aimés sont partis en quittant une vie aussi heureuse. Robert André-Michel, après de sévères études, fut de ces élus à qui l'Italie enseigne, selon la pensée du philosophe de la *Cène*, comment la connaissance s'achève en amour. Le Palais Farnèse fit du chartiste un poète.

De retour à Paris, où il eut la joie d'être admis d'emblée aux Archives Nationales, il attaqua ardemment la grande étude historique sur Avignon au temps des Papes, qui réunissait pour lui sur

1. Né le 12 octobre 1886.

sa table de travail, comme dans l'intimité d'un laraire, les deux déesses France et Italie.

Il quitta tout cela et un bonheur plus doux qui était venu à lui. Sergent au 204e d'infanterie, il fut tout à la patrie. Le 13 octobre 1914, à Crouy, il tomba, le cœur traversé d'une balle, le bras droit et l'index tendus vers l'ennemi.

Son travail d'érudit sera recueilli et donné à l'histoire par des mains pieuses. A la *Gazette des Beaux-Arts* Robert André-Michel avait confié, quelques jours avant la mobilisation, une étude sur les fresques profanes du Palais des Papes, qui était une œuvre achevée; elle va paraître ici avant que le canon se soit tu[1].



ROBERT ANDRÉ-MICHEL, TUÉ A L'ENNEMI

Après l'officier et le sous-officier tombés à leur poste, au milieu du régiment avec lequel ils avaient été mobilisés, nous avons perdu un soldat, Jacques Schnerb[2], que son livret militaire ne prédestinait pas au combat. Nous savions, dans cette maison, qui a été la sienne, combien l'ardeur de cette âme d'artiste avait souffert de traîner un corps débile. Quelques mois avant la guerre, c'est à peine si Schnerb trouvait la force d'achever ici le « Salon » de 1914, pour lequel il avait dépensé du meilleur de lui-même.

Ce que le peintre est parvenu à réaliser de ses plus nobles con-

1. Le jour même où Robert André-Michel était tué à l'ennemi, Marcel Reymond, le grand ami de son père et l'un de nos amis les plus fidèles, s'éteignait à Grenoble. Ce n'est pas aujourd'hui que la *Gazette des Beaux-Arts* peut acquitter sa dette de gratitude envers ce collaborateur infatigable, que l'amour le plus sincère et le plus profond de l'art conduisit à des découvertes que sa chaleureuse éloquence présentait en formation de bataille. Son dernier travail fut un article sur la cathédrale de Reims, envoyé à la *Revue des Deux Mondes*.

2. Né le 15 septembre 1879.

ceptions, un de ceux qui ont le plus longtemps travaillé à ses côtés pour la *Gazette* nous le dira : notre ami ne m'appartient que par sa mort héroïque.

Quand la guerre eut éclaté, cet « auxiliaire » qui n'avait jamais connu la caserne en temps de paix, demanda un fusil.

Il y a un nom, connu de toutes les femmes de France, pour ceux qui ont trouvé le moyen de « rester »; pourquoi n'y en a-t-il pas un autre pour ceux qui ont trouvé le moyen de « partir »? Ceux-là ont traversé d'étranges tribulations avant d'obtenir du recrutement leur bon de blessure ou de mort. La décision virile au service de laquelle Schnerb avait mis son doux entêtement de malade longtemps gâté n'eût pas abouti peut-être sans la protection d'un adjudant corse. C'était au début de septembre 1914, en pleine ruée de l'invasion sur Paris.

Quand le néophyte sentit la capote de troupe flotter sur son maigre corps, il fut transfiguré. Dans le camp de la Lozère, où il dut apprendre l'A B C du métier, l'exercice le mit bientôt à bout de forces. Pour ne pas tomber au dépôt, il demanda à être du premier départ; dès la fin de septembre on l'envoya devant Soissons.

Là se fit le miracle, l'un des innombrables miracles de l'énergie française, qui ont été le salut de notre pays et doivent demeurer son orgueil. Ce malade supporta plus allégrement que de plus robustes les intempéries et les privations. Il alla, avec le 246e, d'un secteur à l'autre, presque sans repos. Nul des siens ne l'a revu après son départ, mais une photographie de camarade nous montre sous le képi son visage moins émacié et attristé que nous ne l'avions jamais connu, et portant fièrement cette barbe de guerre qui a valu à nos hommes des tranchées leur surnom populaire et immortel.

Après l'ivresse et l'angoisse du départ, il connut quelques instants celles de l'assaut. Le 23 mai 1915, sa compagnie était près d'Ablain-Saint-Nazaire. Schnerb fut de la seconde « vague » : une balle le jeta mort sur la terre déjà couverte de morts.

Il repose à Villers-aux-Bois, dans un cimetière de village agrandi, comme tant d'autres, bien au delà de son étroite enceinte. Le corps de Pierre Goujon reste à Mehoncourt, en terre lorraine. La tombe de Robert André-Michel est une croix de bois, plantée sur un champ de bataille que les Français ne peuvent aujourd'hui contempler qu'à distance et qu'il faudra reprendre à l'ennemi.

*
* *

D'autres sont tombés dont nous ne savons plus rien. Ils appartiennent à ce peuple des « disparus » que la cruauté inouïe de ce temps a fait aussi nombreux que le peuple des vrais morts. Fantômes sans tombeau, la foudre d'un 210 les a-t-elle tout à coup dispersés dans un nuage infernal, comme les héros enlevés par les dieux, dont les hommes ne savaient que dire : « *Non comparuit* »? Sont-ils muets et sourds pour tous ceux qui les ont aimés, derrière un mur de silence, dans ces hôpitaux et ces geôles des pays envahis, où, dit-on, des blessés et des prisonniers sont encore privés de toute communication avec les vivants de chez eux? Pour les femmes et les mères qui se sont refusées à prendre le deuil, ces soldats des Limbes restent en dehors de l'ombre de la Mort; pour le pays, ils sont déjà, selon la parole de la foi, entrés en Gloire. Qu'il nous soit permis de citer leur nom, sans l'accompagner de l'effigie réservée à ceux qui ne sont plus.



J.-F. SCHNERB, TUÉ A L'ENNEMI

Le sous-lieutenant Adolphe Reinach était dans les Ardennes le jour où son beau-frère Pierre Goujon tombait en Lorraine. Deux jours plus tard, le 26 août 1914, comme l'ennemi débouchait de tous côtés, le jeune officier ramena ses hommes au combat avec une énergie dont devait témoigner une citation à l'ordre de l'Armée. Il entra, suivi de quelques-uns, dans un bois, près de Fossé, dont il ne ressortit pas. Depuis lors, plus de vingt mois ont passé et aucune trace de lui n'a pu être retrouvée.

Le recueil monumental dont Adolphe Reinach avait commencé à réunir les matériaux comme membre libre des Écoles françaises d'Athènes et du Caire, le *Corpus* de tous les anciens textes relatifs à l'Art grec, pourra-t-il être un jour achevé par celui qui l'avait entrepris? La *Gazette des Beaux-Arts* pourra-t-elle publier — après la

guerre — les études sur la peinture grecque qui lui étaient promises? Elle s'associe, en attendant, aux vœux que les hellénistes de France continuent de former pour le fils de notre « Polybe ».

Après les formidables combats des Éparges, à la fin d'avril 1915, un officier qui venait de rendre visite à la 20e compagnie du 301e, l'une des plus éprouvées, écrivait à un ami : « Il y avait à la compagnie un de Foville, très gentil garçon, animé d'un entrain extraordinaire. » C'était notre Jean de Foville. Il fut des nôtres, moins par ce qu'il nous donna de son érudition et de son talent dans trois études exquises[1], que par l'amitié que nous avions pour lui. Et qui pouvait l'approcher sans être attiré par le charme souriant de son esprit et de son goût? N'était-il pas l'amoureux né de tout ce qui est délicat et discret, les marbres et les petits bronzes de la Renaissance italienne, qu'il ne séparait pas de toute la divine Italie, les secrètes et pures merveilles du Cabinet des Médailles, où il s'était fait sa place d'érudit et de connaisseur?

Lui, si doux et si fin, il fut, quand la guerre l'appela, un soldat énergique qui animait les autres de son ardeur et de son sourire. Il envia d'abord les amis qui étaient au front : il me l'écrivait en janvier 1915. Dès février il avait réussi à quitter le dépôt.

Le 25 avril 1915, le caporal Jean de Foville était engagé avec sa section dans la boue sanglante des Éparges. On le vit tomber blessé. Fut-il relevé par les ennemis? Ses yeux se sont-ils fermés sur les visions terribles qu'il avait contemplées en brave et en artiste? Le soir de Pâques, il écrivait, après des journées déjà très rudes, qu'il se sentait heureux d' « avoir payé d'une exceptionnelle fatigue le spectacle de ce paysage glorieux et désolé ».

Et il ajoutait : « Il sera beau d'avoir eu cela dans sa vie, si l'on en revient... ». « S'il en revient » : nous gardons encore le droit de le dire.

*
* *

Voilà ceux que la guerre nous a pris : les morts et les disparus. Ce n'est pas assez de leur apporter ici le rameau du souvenir : ils nous ont laissé des leçons.

Les soldats qui manquent aujourd'hui à notre appel ont tous

1. *Le « Médailleur à l'Amour captif »* (1908, t. I, p. 385); — *Le Mino de Fiesole de la Bibliothèque Nationale* (1911, t. I, p. 149); — *Carpeaux et Ricard* (1912, t. II, p. 1).

servi dans l'infanterie. Ces hommes d'esprit et de goût raffiné ont manœuvré le fusil et la bêche avec des mains accoutumées à manier le pinceau ou à palper la fleur des médailles. Il est beau qu'ils se soient trouvés pêle-mêle dans la terre de France avec les hommes de la terre qui ont été la masse de nos armées, avec les paysans venus de toutes nos provinces pour creuser où il fallait leur tranchée et leur fosse.

En faisant leur métier avec une simplicité sainte, nos fantassins n'avaient pas tout oublié de l'art qui avait été leur joie. Ils le retrouvaient au plus profond de leur être, alors même qu'ils se défendaient d'y penser.

Jacques Schnerb était, en janvier 1915, près de Crouy, — en face de la tombe de Robert André-Michel, — lorsqu'il reçut une lettre d'un peintre allemand qui avait pour lui une véritable amitié. Cet Allemand était resté en Suisse, d'où il lui demandait des nouvelles et un signe de vie. Voici ce que le Français lui répondit (le brouillon a été retrouvé dans ses papiers, avec la lettre de Suisse) : « Me comprendrez-vous si je vous dis que je ne pouvais, moi, avoir une attitude semblable? J'ai pensé qu'il fallait empêcher que mon pays soit envahi et que les monuments que j'admire soient détruits. Je venais de m'engager quand j'ai appris le bombardement de la cathédrale de Reims et je me suis félicité de ma résolution. Depuis je suis au front, soldat d'infanterie dans la tranchée, et je ne pourrai penser à l'art et à tout ce que j'aimais tant que les Allemands seront en France. »

A Paris, il avait écrit sur son carnet la veille du jour où il allait être marqué de son numéro matricule : « En passant devant Notre-Dame, j'ai bien vu qu'il faut donner toutes ses forces contre l'Allemagne telle que l'a faite le militarisme. »

L'art français, dans les cathédrales où il a atteint sa grandeur souveraine, est apparu à ce peintre d'hier comme l'âme visible de la patrie; il a illuminé de la même vision Robert André-Michel. Celui-ci, quelques jours avant de tomber devant Soissons, visitait, comme en voyage d'études, la cathédrale de la ville et le cloître. Et sous la voûte du transept nord il écrivait pour lui et pour les siens une sorte de méditation qui s'achevait par ces mots : « C'est la France qui s'offre à nous, avec sa beauté, comme pour animer nos courages! »

Ne séparons pas de nos soldats les églises qu'ils ont invoquées comme de belles saintes de pierre française. N'ont-elles pas leurs blessures de guerre? N'y a-t-il pas, dans leur nombre, des mutilées,

et même, hélas, des prisonnières ? Quelques-unes sont tout à fait mortes, et celui qui va nous parler d'elles porte leur deuil avec le deuil de son fils.

Jamais l'art français n'a mérité d'être plus cher à la France que depuis qu'il a souffert pour elle. Il est juste qu'un amour qui a connu des années si tragiques se fasse un peu jaloux. L'art français sera pour nous, au milieu de l'art humain, comme le bien de famille dont les héritiers doivent connaître et cultiver la moindre parcelle. Mais le culte du passé, où quelques-uns des nôtres ont puisé les résolutions suprêmes, ne devra nous rendre indifférents ou méfiants à l'égard de l'avenir ; le respect d'une tradition, — qui a été dans les chefs-d'œuvre d'autrefois une liberté, n'affaiblira pas en nous cet amour de la liberté sans lequel il n'y aurait plus d'art français, ni de France, et au nom duquel nous combattons.

Nos morts ont ensemencé notre sol pour les moissons futures. Quelles seront les fleurs mêlées aux épis ? Qu'adviendra-t-il de l'art français après la lacune qui va rester dans les annales de l'art universel béante comme un trou d'obus ?

Gardons-nous d'imiter les imprudents qui naguère ont parlé de l'art dans ses rapports avec la tradition et la patrie, en lançant des anathèmes où plus d'un combattant a vu d'inutiles manifestations de l'esprit de l' « arrière ».

Un jour viendra, que nous pouvons à peine concevoir, où il y aura la paix, et nous croyons fermement que ce jour sera glorieux, en France, pour les survivants et digne de nos morts. S'il se trouvait alors des esprits soupçonneux pour accuser encore de n'être pas français ce qui serait, dans la peinture, la décoration, le meuble, trop nouveau à leurs yeux, nous vous invoquerions, amis qui aimiez par-dessus tout dans l'art, ancien ou contemporain, ce que vous avez offert en sacrifice : la jeunesse et la vie. Vous qui avez tous été frappés dans l'élan d'une attaque, demeurez avec nous pour nous aider à honorer, dans le royaume des formes et des couleurs, les œuvres qui ont la vertu d'une offensive.

E. BERTAUX



Cliché Léon Doucet.

LA CATHÉDRALE DE REIMS APRÈS L'INCENDIE

CE QU' « ILS » ONT DÉTRUIT

Au moment où je commence cet article, la bataille de Verdun fait rage... Combien de batailles encore, combien de ruines, combien de morts, avant que nous puissions inscrire le nom de la dernière victime sur la liste de deuil et de gloire? Nul ne saurait le prévoir, et parce que l'espérance trop impatiente pourrait troubler ou amollir les cœurs, il faut continuer la lutte, tendre nos volontés, surveiller et entretenir notre constance et notre courage comme si nous devions longtemps, très longtemps, attendre le jour de la purification du sol profané et saccagé; il faut nous rendre dignes de ce jour, béni entre les jours, en imposant silence à nos cœurs meurtris; ou, plutôt, il faut savoir puiser jusque dans nos douleurs des raisons de résister, de *tenir* et la force de vaincre. Ce qu'ils ont voulu nous prendre, ce qu'ils ont voulu tuer ou détruire, c'est ce qui faisait pour l'avenir la force, pour le passé le charme et la gloire de la France; nous n'existerions plus s'ils allaient jusqu'au bout de leur dessein de haine. Cherchons dans la contemplation rétrospective de nos victimes sacrifiées, de nouveaux motifs d'aimer mieux notre patrie souffrante, nos morts qui se sont donnés à elle pour son salut, nos vieilles pierres où les ancêtres mirent l'empreinte du génie même de la race.

Je n'entreprends pas de dresser l'inventaire exact des ruines qu'*ils*

ont faites; il est impossible, à l'heure où nous sommes, de l'établir complètement. Et savons-nous d'ailleurs dans quel état ils nous rendront les villes captives — Laon et Noyon, Saint-Quentin et Lille, Saint-Mihiel et Cambrai? Savons-nous ce qu'ils ont fait de tant d'églises de campagne dont aucune n'était indifférente, soit à l'histoire de notre art dans ces régions privilégiées où naquit l'art français — soit à la grâce et à la noblesse de nos horizons familiers? Rien que dans la liste des monuments historiques blessés, nous voyons que figurent déjà dans l'Aisne, la cathédrale de Soissons et l'abbaye de Saint-Jean-des-Vignes et sans doute, après tant de sauvages bombardements, Saint-Léger; — dans la Marne : à Reims, la cathédrale, Saint-Remy, l'archevêché, Saint-Jacques; et puis, les églises de Saint-Prix aux marais de Saint-Gond, de Maurupt, Gourgançon, Corfélix, Écriennes, Euvy, Farémont, Heiltz-le-Maurupt, Marson, Pierre-Morains, Favresse, Pargny-sur-Saulx, Huiron, Châtel-Raould, Pargny, Villevenard, Blesmes, Domprémy, Reuves, Sommesous, Auve, Villeneuve-lès-Charleville, Étrepy, Charleville, Scrupt, Sermaize; — en Meurthe-et-Moselle : la chapelle du château de Lunéville, les églises de Nomény, Varangeville, Laitre-sous-Aimance, l'ancien petit séminaire de Pont-à-Mousson; — dans la Meuse : Beauzée-sur-Aire, Nubécourt, Révigny, Rambercourt-aux-Pots, la Chalade, Nettancourt, Clermont-en-Argonne; — dans les Vosges : l'hôtel de ville de Rambervillers; — dans le Nord : le beffroi d'Orchies; — dans l'Oise : Senlis, Rhuis, Trumilly, Bitry, Tracy-le-Val, et aussi Ourscamp; — dans le Pas-de-Calais : l'ancienne abbaye de Saint-Waast, le beffroi et la cathédrale d'Arras, l'église Notre-Dame à Calais et l'église Saint-Jacques à Dunkerque; les restes de l'illustre collégiale du Mont Saint-Éloi, si souvent détruite aux cours des âges, reconstruite au XVIII^e^ siècle et dépecée depuis par ses propriétaires, mais qui faisait dans la campagne une si belle ruine, et, près de là, la délicieuse église d'Ablain-Saint-Nazaire, que la noblesse d'Artois avait érigée au XVI^e^ siècle dans le plus charmant gothique fleuri; — en Seine-et-Marne : l'église de Barcy; — et l'on pourrait ajouter, sinon sur la liste des victimes, du moins sur celle des « tentatives de crimes n'ayant pas abouti par suite de circonstances indépendantes de la volonté de leur auteur », comme dit très bien le Code pénal, Notre-Dame de Paris, car leurs *tauben* l'ont visée, l'ont atteinte, y ont allumé un commencement d'incendie et ce n'est pas leur faute si l'on réussit à l'éteindre avant que le désastre ne fût complet.

Donnons-nous, en approchant de ces ruines encore fumantes, le réconfort de nous rappeler ce qu'elles représentaient de la force, de la grâce, de la raison et de l'âme françaises qu'il s'agit plus que jamais de préserver et de continuer.

***

Tracy-le-Val ! Nous sommes au cœur de la vallée de l'Oise, au berceau de l'art national. Ile-de-France, Valmondois, Valois, Vexin, Beauvaisis, Soissonnais, Laonnais, région sacrée où, comme dans un champ d'expériences aménagé par la plus douce Providence, s'élabora, prit son essor, le système d'architecture dont quelques maçons de campagne avaient découvert l'organe essentiel, la croisée d'ogives, sans prévoir tout ce que contenait d'avenir et de gloire le procédé d'abord si humble que leur bon sens avait imaginé pour simplifier la construction des voûtes, l'obsédant problème qui hantait tous les architectes depuis que les anciennes charpentes de bois avaient fait place aux couvertures de pierre. De Morienval à Saint-Leu-d'Esserent, de Nogent-les-Vierges à Senlis, de Noël-Saint-Martin à Saint-Yved de Braisne, d'Ourscamp à Noyon, de Soissons à Laon, c'est toute l'histoire, charmante et magnifique, de l'éclosion de la plus grande forme de l'art chrétien, d'une des plus belles époques de nos annales de France, l'universel épanouissement dans la pierre rendue vivante d'un génie inventeur fait de mesure à la fois et d'élan, de logique et de grâce, de force et de raison, — tandis que, à Beauvais, se dresse le témoin prodigieux de l'aboutissement extrême de cette évolution créatrice. Tracy-le-Val, c'est, c'était, le moment printanier de l'éclosion. Comme une belle tige, toute gonflée de sève, son clocher se dressait sur le côté Nord du sanctuaire, singulier et savoureux mélange de rudesse dans le détail de l'ornementation et, dans la composition, d'élégante ingéniosité, — admirable par tout ce qu'il réalisait déjà de nouveauté, d'harmonie quand on le compare à ce qui l'avait précédé, par tout ce qu'il annonçait et promettait quand on pense à la flèche de Senlis. De la base carrée, détachée de l'abside, et couronnée d'arcatures aveugles à modillons, se dégageait, à hauteur des combles, une tour percée de huit fenêtres, dont les baies tracées en tiers-point, les colonnettes supportant les archivoltes, étaient, par la justesse des proportions, le sentiment délicat de l'échelle, comme un des premiers chefs-d'œuvre de l'esprit français. Mais la merveille, c'était l'art subtil et si simple pourtant, si rationnel et si

nuancé qui avait ménagé le passage du carré de la tour à l'octogone du beffroi. Déjà les huit fenêtres du premier étage le préparaient et semblaient l'annoncer ; chacune de leurs clefs correspondait aux huit angles du clocher dont les baies tracées en tiers-point un peu plus prononcé que celles de l'étage inférieur, les faisceaux de colonnettes plus élancées, la décoration plus légère, communiquaient à l'ensemble comme un essor qui l'animait tout entier. Entre les deux



Cliché des Monuments historiques.

L'ÉGLISE DE TRACY-LE-VAL

étages du carré et de l'octogone, pour remplir les écoinçons, quatre anges étaient assis, aux ailes éployées, de sculpture grossière encore sans doute et rude, mais graine de chefs-d'œuvre, d'où sortiront, un demi-siècle plus tard, les divines théories des anges de l'abside et des contreforts de Reims.

*
* *

De tout cela, il ne reste aujourd'hui qu'un tas de décombres, et c'est un peu de la beauté française qu'ils auront eu la joie d'anéantir.

Leurs artilleurs ont moins bien visé la flèche de Senlis; ils l'ont seulement écornée sans avoir eu le temps de l'achever. Mais la jolie petite ville, célébrée dès le XIVe siècle par l'un de ses enfants comme un lieu de retraite idéal, avec ses vergers fleuris qu'arrose la Nonette, ses maisons de pierre confortables et bien construites, ses ombrages tour à tour assez clairsemés pour laisser voir le ciel et assez épais, dans la forêt prochaine, pour abriter les promeneurs aux jours rares de la canicule, quand ils allaient cueillir les fraises,



Cliché du Service photographique de l'Armée

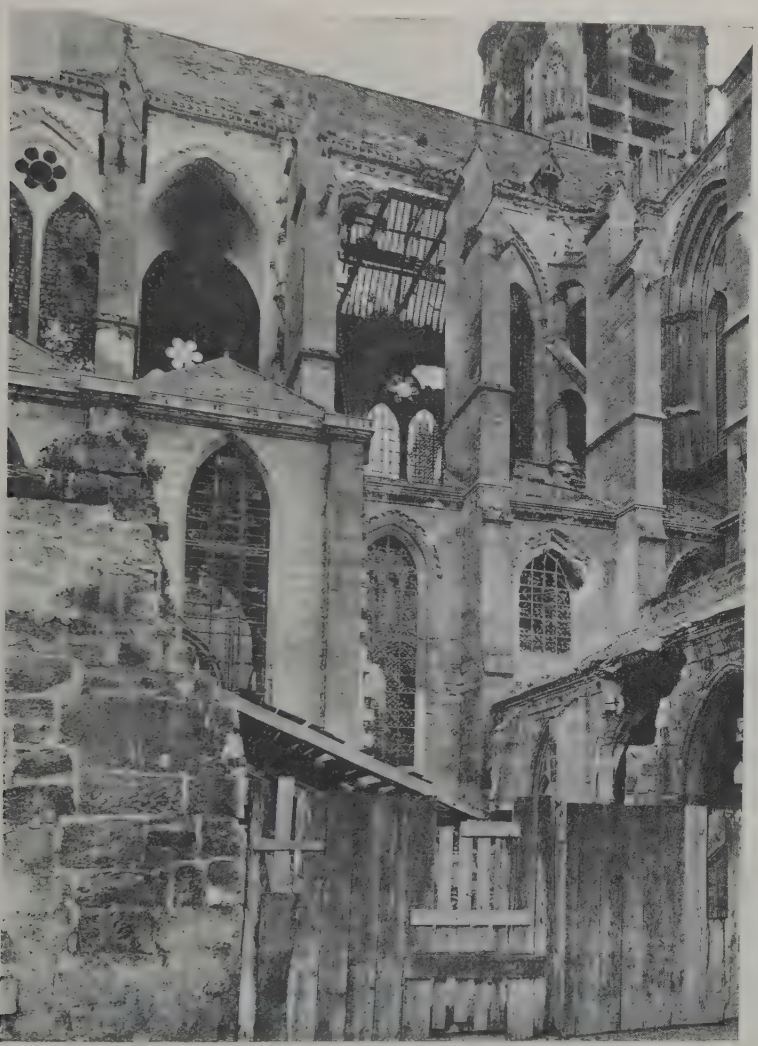
L'ÉGLISE DE TRACY-LE-VAL EN SEPTEMBRE 1915
(AUJOURD'HUI COMPLÈTEMENT DÉTRUITE)

les mûres et les avelines, — dans quel état leur sadique fureur l'a-t-elle laissée! Incendies, meurtres, saccages, rien ne lui a été épargné — et ce n'est partout que ruines et tombes neuves. Notre-Dame, du moins, est encore debout au milieu de cette désolation; au portail occidental, courbés sur leur travail, les bons paysans continuent de vaquer aux occupations champêtres que leur amène le cours régulier des saisons : Janvier s'est attablé; Février, enveloppé d'un grand manteau, est accroupi devant l'âtre; Mars bêche la terre; Avril taille les arbres, et Mai cueille des fleurs; Juin fauche ses foins; Juillet bat le grain, Août coupe le blé avec sa faucille; Septembre rentre la moisson au grenier; Octobre fait la vendange; Décembre tue le porc... et, fidèles au rite ancestral, les vieillards, les enfants

et les femmes d'aujourd'hui, pendant que les hommes se battent, ont repris, à peine l'ennemi parti, le travail interrompu pour que la terre nourricière — qu'un imagier du XIIIe siècle sculpta sur la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris, allaitant la jeune humanité — ne manque pas un seul jour, en dépit des ravages de la guerre, des soins que nous lui devons. Au tympan de la porte centrale, la Vierge meurt, ressuscite, est couronnée par son Fils, et jusque dans les joies et la gloire de ce couronnement elle garde, sur son simple visage de paysanne, la trace de toutes les souffrances de la Passion ; sœur cadette et moins âpre de la Vierge de Noyon — encore captive, hélas ! — qui, au trumeau, tient, debout sur son bras, l'Enfant dont elle accompagne et semble guider la petite main, malhabile au geste de la bénédiction, — premier et délicieux éveil du sentiment maternel dans la figure encore à demi romane et tout près des Vierges de majesté, immobiles et solennelles, des tympans de Chartres et de Paris. Enfin, sur la désolation de la ville en deuil et en ruines, la flèche sublime de Notre-Dame s'élance encore, à peine blessée, si pure et si svelte dans son essor, si harmonieuse dans son rythme, si fine et si française, qu'elle semble dresser sur l'horizon je ne sais quel défi et quelle protestation de l'esprit contre la barbarie. Et pourtant, une bombe de leur gros calibre eût suffi à briser toute cette grâce et toute cette fierté ! Grâce à la victoire de la Marne, leur passage à Senlis fut court ; il fallut plier bagage avant d'avoir complété l'œuvre de vandalisme, et nous n'avons plus rien à craindre pour le chef-d'œuvre préservé.

Tout, au contraire, reste à redouter pour Soissons ; la ville est restée à portée de leurs batteries et, périodiquement, des rafales d'obus s'abattent sur la cathédrale, dont la nef a subi de terribles blessures. Je ne saurais dire quel a été, depuis le mois de février 1915, l'effet de ce bombardement ; voici du moins, d'après le témoin le plus digne de foi, M. l'archiprêtre G. Landais, quel était à cette date l'état du monument : « Jusqu'au 9 janvier, la cathédrale avait reçu en plusieurs fois, environ quarante obus, dont quelques-uns avaient endommagé la toiture, atteint les contreforts, détruit presque la chapelle des œuvres attenant à l'église. Le plus insolent, ayant éclaté en face de la chaire que j'ai fait édifier il y a douze ans, l'avait fort malmenée ; presque tous les vitraux avaient cédé à la violente pression de l'air déplacé par les explosions tant intérieures qu'extérieures. Mais, enfin, jusque-là le mal était encore réparable ; la tour, nos orgues, la belle rosace avaient relativement peu souffert.

Jusque là aussi j'avais voulu croire que les obus qui faisaient à notre église ces blessures ne lui étaient pas particulièrement destinés et qu'ils s'égaraient plutôt en la frappant. Cependant, ayant lu que les Allemands s'excusaient de tirer sur les cathédrales de Reims, de



LA CATHÉDRALE DE SOISSONS APRÈS LE BOMBARDEMENT

Senlis et de Soissons, sous le faux prétexte que ces églises servaient de points d'observation, qu'on y montait des mitrailleuses, je fis paraître dans l'*Écho de Paris* une protestation motivée ; j'affirmai que jamais ni canons, ni mitrailleuses, ni soldats armés n'avaient trouvé abri dans la cathédrale et qu'elle n'avait jamais servi de

point d'observation. J'ai même été jusqu'à supprimer la sonnerie de l'horloge et le tintement discret qui annonçait les messes quotidiennes. Rien n'y fit. Le 9 janvier, triste date, une avalanche de bombes et d'obus s'abattit sur notre pauvre cathédrale. Sur quatre-vingts, quarante environ portèrent coup et, ce qui indiquait bien que la cathédrale était le but visé, toutes ces bombes éclataient sur la tour et sur le portail. Les quarante autres portèrent à côté, chez moi par exemple, et passèrent par-dessus la tour. Depuis le 15 janvier, vingt-cinq à trente obus ont encore éclaté, perçant la voûte, maltraitant les grandes orgues, abattant des parties du triforium et jetant même à bas une des grandes colonnes de la grande nef... »

Voilà, n'est-ce pas, un procès-verbal singulièrement éloquent et pathétique en sa simple précision. Chaque mot est comme chargé de deuil quand, en les lisant, on revoit par les yeux de l'esprit le monument martyrisé. Si la cathédrale de Soissons était à jamais détruite, sa mort serait pour l'histoire de notre France une des pertes les plus cruelles, les plus irréparables qui aient pu lui être infligées. Le transept méridional, commencé peu de temps après l'accession de Nivelon (1177) au siège épiscopal (sans qu'on puisse savoir les raisons qui firent inaugurer les travaux par ce côté plutôt que par le chevet, selon la coutume générale) est le témoin d'une science déjà maîtresse de tous ses moyens, l'œuvre profondément calculée d'un art discret et nuancé, sobre et sévère qui trouve dans les proportions et dans le rythme de l'architecture le secret de sa beauté. Michel-Ange aimait dans sa chère petite église de San Miniato des « charmes de fiancée »; la même image revient à la pensée quand on s'attarde dans le croisillon sud de Soissons, de grâce virginale. Il conserve encore au-dessus de ses bas-côtés de profondes tribunes largement éclairées; sur le triforium qui les surmonte, chef-d'œuvre d'élégance et de construction, une nouvelle série de fenêtres met dans les parties hautes, sous les voûtes, une couronne de lumière; tout est doucement animé, tout est légèreté et souplesse dans la sereine unité de cette admirable composition architecturale qui se passa, jusqu'aux temps modernes, du secours d'aucun arc-boutant.

Ce transept devait être achevé, ou bien près de l'être, quand, en 1190, le chanoine Raoul de Braine fonda la chapelle Saint-Jacques qui ouvre à hauteur des tribunes, au-dessus d'une chapelle basse; vingt ans après environ, les chanoines (*grex canonicorum*) offi-

ciaient au maître-autel, le dimanche 16 mai 1212. La comtesse Éléonore de Vermandois avait donné la charpente et les stalles ; Philippe-Auguste un vitrail. La construction de la nef suivit, sans doute, sans interruption — et, du croisillon à la nef, on peut d'un seul regard embrasser la rapide évolution de notre art en ces quelques années. Commencée sous Philippe-Auguste, au moment où la victoire de Bouvines consacrait la suprématie de la France sur l'Allemagne d'Othon qui s'était trop pressé d'annoncer la défaite de



INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE SOISSONS BOMBARDÉE

Philippe et de distribuer à ses barons le royaume de France, terminée au début du règne de saint Louis, elle a subi l'influence des transformations que le développement naturel des principes de la construction sur croisée d'ogives, entraînait de décade en décade. L'architecte de Chartres avait supprimé les tribunes qui, au-dessus des bas-côtés, gênaient l'essor de l'édifice et interrompaient, dans les grandes nefs, les forces ascendantes qui l'animaient. Celui de Soissons profita de son exemple : il rompit avec les plans de son prédécesseur, mais il conserva des deux côtés de la nef les grands piliers ronds isolés, plus sveltes qu'à Notre-Dame de Paris, plus dégagés de supports complémentaires que ceux de Chartres, il allégea, affina, retoucha, si l'on peut dire, dans le sens de l'avenir, ce qu'il avait pu recevoir de ses maîtres et contemporains plus âgés

que lui de quelques années, et depuis qu'un de ces grands piliers renversé par les obus allemands gît dans la grande nef, on mesure mieux, semble-t-il, la beauté de ce parti pris.

Les restaurateurs du XVIII^e^ siècle avaient gravement altéré le caractère des étages inférieurs de la façade occidentale, sans lui rien donner, il faut bien l'avouer, en compensation de ce qu'ils lui avaient enlevé; mais, dans la partie haute de la tour méridionale, les sculpteurs de la fin du XIII^e^ siècle et du XIV^e^ avaient laissé une série de statues, en relation étroite de style avec celles, dont quelques-unes fort belles, de Saint-Jean-des-Vignes. Et il est à craindre que la canonnade ait causé d'irréparables ravages dans la jolie galerie qui contourne les tours au niveau des voûtes, comme dans les rangs des Apôtres qui faisaient cortège au Christ, des Prophètes et des saints locaux : saint Protais, saint Gervais, saint Martin (identifiés par M. Blanchard). C'étaient, en réalité, les thèmes iconographiques, habituellement réservés aux ébrasements et aux trumeaux des portes principales, qui s'étaient ici logés dans les étages supérieurs de l'église, et c'était vraisemblablement le même atelier qui avait travaillé à Saint-Jean et ici : même caractère des figures un peu plates et comme intermédiaires entre la ronde-bosse et le bas-relief, même type allongé et même expression fine et pensive des visages; même style des draperies, encore très pur en dépit d'une exécution d'ailleurs un peu fruste.

Il y avait, enfin, au musée de Soissons de précieux fragments de la statuaire de Saint-Yved-de-Braisne, dont le portail fut, comme on sait, « restauré » en 1832. Qu'en retrouvera-t-on ?... Et la ville elle-même — cette « cité blanche, paisible et souriante qui dresse des tours et des clochers aigus au bord d'une rivière paresseuse, au milieu d'un cercle de collines vertes » et faisait penser, comme écrivait André Hallays, « aux petits tableaux que peignaient avec amour les enlumineurs de nos vieux manuscrits », — qu'aura-t-elle gardé, après tant de sauvages bombardements, de tant de souvenirs vénérables ou charmants, tous expressifs de notre histoire : les cryptes mérovingiennes de Saint-Médard, les restes du vieux cloître où Nivelon de Cerisy avait remis la croix à ceux qui allaient partir pour la croisade, Saint-Léger avec sa nef du XIII^e^ siècle et son charmant portail de la fin du XVII^e^, le bel hôtel des gouverneurs édifié au XVIII^e^ siècle et devenu l'hôtel de ville ?... Avec quelle émotion nous reprendrons le chemin de nos anciens pèlerinages vers ces coins aimés de notre vieille France, avec quelle

angoisse nous chercherons parmi les ruines les échos des impressions d'autrefois et que de souvenirs plus récents et tragiques se lèveront à tous les coins de la route encore ensanglantée, et de quel sang!

Bien souvent les ruines même auront péri. Saint-Jean-des Vignes aura-t-il résisté aux dernières rafales? Longpont, non loin de là, dans la forêt de Villers-Cotterets, et les restes de l'admirable abbatiale cistercienne d'Ourscamp seront-ils encore debout? Pour celle-ci des renseignements sûrs annoncent de terribles dégâts, et la perte serait, entre toutes, sensible. En dépit de la doctrine rigoureuse que saint Bernard avait imposée à son ordre et de la sévérité avec laquelle il avait proscrit tout luxe dans ses églises, l'architecture cistercienne a laissé d'incomparables chefs-d'œuvre, et l'ordre de Cîteaux, qui fut à travers le monde un des plus actifs agents de la propagande française, semble avoir condensé dans ses constructions, avec une précision, une sobriété et une clarté particulièrement expressives, les principes, l'âme même de l' « *opus francigenum* ». Rien n'était, à ce point de vue, plus saisissant et plus démonstratif que les ruines de la puissante abbaye fondée en 1129 par Simon de Vermandois, évêque de Noyon, sur la rive gauche de l'Oise et qui, rapidement enrichie grâce à la possession d'une relique de sainte Anne chaque année vénérée par des milliers de pèlerins, avait édifié au XIII[e] siècle une vaste église, dont le chœur ruiné se dressait encore au milieu de la verdure des bois, inoubliable vision et leçon incomparable! A qui n'avait pas compris comment l'architecture sur croisée d'ogives, avec ses « charpentes » de pierre, le réseau de ses arcs por-



Cliché F. Martin-Sabon.

L'ÉGLISE D'OURSCAMP AVANT LA GUERRE

tant sur des piliers, pouvait dédaigner le support accessoire des murs, tendait par une sorte d'instinct impérieux à faire dominer de plus en plus les vides sur les pleins à mesure qu'elle prenait plus efficacement conscience de son essence propre, une promenade à Ourscamp était un enseignement et une révélation. Le temps, ici, semblait avoir travaillé pour les professeurs d'archéologie, et — la nature mêlant aux vieilles pierres son décor à chaque saison renouvelé — la grâce altière des piliers, les courbes charmantes et robustes des doubleaux et des arcs ogifs posés sur leur point d'appui, s'animaient et se paraient, dans les frondaisons jeunes du printemps ou dorées de l'automne, d'une beauté plus sensible et plus émouvante.

***

En 1212, au moment où les chanoines de Soissons prenaient possession du nouveau chœur, Jean d'Orbais avait déjà commencé l'abside de la cathédrale nouvelle de Reims. Le chœur et le déambulatoire de Saint-Remy étaient achevés depuis une trentaine d'années, l'abbatiale bénédictine d'Orbais était sans doute complètement construite. Jean d'Orbais mit à profit toute la science, toutes les expériences de son temps et il conçut, sachant à quel programme il devait satisfaire, la basilique vraiment royale, nationale et française entre toutes, où tout est magnifiquement approprié à la plus auguste des missions. C'était un homme de génie à la vieille manière, respectueux des traditions dans une époque débordante d'inventions, où chaque monument nouveau se rattache à ce qui l'a précédé, mais en tirant des principes communs d'où l'un et l'autre procèdent, des conséquences plus hardies, des solutions plus élégantes. Si l'on compare la nef de Chartres, qui est elle-même l'aboutissement magnifique d'une longue évolution, et le point de départ d'une série nouvelle (suppression des tribunes, élevation des bas-côtés, dessin des fenestrages, etc.) à celle de Reims, on peut constater comment en quelques années ce mouvement ascensionnel se rend sensible, s'affirme par une série de nuances d'exécution et de retouches de détail qui suffisent à constituer à chaque nouveau membre de la grande famille étroitement unie une personnalité originale, plus jeune et plus brillante. Il ne saurait être ici question d'esquisser une description de Notre-Dame de Reims. Grâce à Dieu, à l'heure où j'écris, assez de ses parties sont intactes pour que nous n'ayons pas à parler d'elle au passé. Il ne semble pas que, dans ses œuvres

vives, elle ait d'irréparables blessures; et l'on n'aperçoit guère sur les faces latérales que quelques légères écorniflures d'épiderme : colonnettes ébréchées, morceaux de galeries renversées. Dans la sublime théorie des anges qui font cortège à Notre-Dame, on ne signale encore aucune victime, et les sculptures des deux transepts — portes du Nord, de saint Nicaise et du Jugement, roses du Nord et du Midi avec leurs rois, Adam et Ève, l'Église et la Synagogue, et les extraordinaires statuettes d'Apôtres et de Prophètes, les têtes en cul-de-lampe, où tout l'art moderne est déjà contenu — paraissent être restées en dehors de la ligne de tir. C'est sur la tour du Nord de la façade occidentale que le bombardement s'est surtout acharné, en même temps qu'il déterminait dans les combles l'incendie qui en quelques heures réduisait en cendres l'admirable charpente, refaite après la catastrophe du 24 juillet 1481 qu'avait provoquée, comme à Chartres, le fourneau d'imprudents plombiers. Pour la réparation de cette charpente, Charles d'Orléans avait donné les bois de ses forêts d'Épernay; l'abbaye de Saint-Denis avait prêté ses attelages pour les charrois et le mal avait été rapidement et admirablement réparé. C'était un chef-d'œuvre de charpenterie que ce travail du xv^e^ siècle!... L'incendie, alors comme aujourd'hui, s'était arrêté aux voûtes, et, aujourd'hui comme alors, ces voûtes robustes et altières ont résisté à la rage du feu. Même les obus qui les ont transpercées n'y ont fait que des blessures faciles à panser et à guérir. Mais la rage du feu, les explosions des projectiles, les vibrations de l'air embrasé et affolé ont provoqué d'affreux dégâts.

On sait comment la nef, transformée en infirmerie où étaient soignés des blessés allemands (peut-être avait-on naïvement pensé que l'on mettait ainsi la cathédrale à l'abri d'une double et inviolable protection!) devint, grâce à la paille entassée pour servir de litière, un foyer formidable. Le dévouement des infirmiers assura, au péril de leur propre vie, le salut de presque tous les blessés — mais il n'y avait rien à faire pour la sauvegarde des trésors de l'église. Les charmants tambours Louis XV qui, aux portes de la façade occidentale, faisaient si bon voisinage avec les statues du xiii^e^ siècle, devinrent en quelques moments la proie des flammes — et, sous l'action du feu, les pierres où ils étaient scellés, les parties avoisinantes du revêtement intérieur, orné d'un si admirable décor végétal et de hauts-reliefs où l'on compte plus d'un chef-d'œuvre, se délitèrent et continuent de s'effriter lamentablement jour par jour. Enfin, les vitraux, l'incomparable série de vitraux où, depuis le chœur jusqu'à

la rose occidentale, on pouvait voir non seulement l'apparition du Christ, les Évangélistes, les Apôtres, la Vierge tenant l'Enfant avec, à ses pieds, un ange portant un édicule symbole de l'église métropolitaine, mais aussi les archevêques de Reims depuis Henri de Braine et leurs suffragants, les rois de France, le triomphe et l'assomption de Marie et l'histoire de la Création, sont presque tous éclatés, quelques-uns réduits en miettes, pulvérisés... Et je regarde, en écrivant, le triste reflet d'un minuscule fragment bleu, d'un bleu bien connu, ramassé sur le parvis et, aujourd'hui, enchâssé au chaton d'une bague, lamentable témoin du désastre! Dans l'histoire du vitrail, aucune série n'était plus illustre. La fierté du dessin des grandes figures, la splendeur des harmonies — où les rouges, les bleus, les jaunes, opposés ou associés avec une surprenante science de leur puissance respective de rayonnement, chantaient à chaque heure du jour — pouvaient se comparer à ce que Bourges, Chartres, Paris ont pu conserver de plus beau... On pourra encore, grâce aux beaux travaux et aux relevés de M. P. Simon, qui consacra sa vie à leur étude et à leur pieuse restauration, se faire une idée des chefs-d'œuvre abolis par la fureur allemande; on ne subira plus le charme à jamais évanoui.

J'arrive maintenant à la grande statuaire du portail occidental; c'est là que l'artillerie allemande et le feu ont « fait merveille ». Mais il faut, avant de compter les victimes, dire une fois de plus que les démentis publiés et multipliés par nos ennemis — dont l'orgueil, sinon la conscience, a fini par s'émouvoir de l'immense réprobation, de l'universelle flétrissure qui, de tous les points du monde civilisé, s'est abattue sur eux — sont vains et mensongers. Ils ont dit, ils ont fait dire, que, comme les Belges à Louvain et à Malines, nous étions seuls responsables du mal : M. Paul Clemen, chargé par le gouvernement allemand de l'administration des monuments de la Belgique et du nord de la France, a osé écrire dans son rapport : « Au commencement d'octobre, nous apprîmes par les journaux que Senlis, Gisors, Montmorency, Beauvais, Chantilly, Melun, Nantes [pour Mantes sans doute] allaient être fortifiés. C'est à ce moment-là que les neutres, amis de l'art, auraient dû, dans le monde entier, élever impérieusement la voix et faire entendre leurs protestations; quant à Reims, c'est du jour où l'on avait commencé d'élever sur les hauteurs qui dominent stratégiquement la ville, les forts [qui justement ont servi aux Allemands à la canonner!] que des protestations auraient dû s'élever! » Et l'on ne sait, en vérité, s'il faut admirer

davantage son hypocrisie ou la sûreté de son information ! D'ailleurs, les méchants Français avaient fait exprès de masser de l'artillerie autour de leurs cathédrales pour obliger perfidement ces pauvres Allemands à les bombarder... A ces lourdes inventions, *echt deutsch*, ne suffit-il pas d'opposer ce témoignage solennel : « Au nom



Cliché du Service photographique de l'Armée.

INTÉRIEUR DU PORTAIL NORD DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE REIMS APRÈS LE BOMBARDEMENT ET L'INCENDIE

de S. E. le cardinal-archevêque, *témoin moi-même heure par heure* de ce qui se passa dans mon église, *j'oppose le démenti le plus formel* à l'invraisemblable communiqué allemand; pas plus de poste d'observation sur les tours que de batteries sur le parvis; ni cantonnement, ni stationnement quelconque de troupes, à aucun moment, à proximité de l'église. » Signé : « Landrieux, archiprêtre

de la cathédrale » (aujourd'hui évêque de Dijon). Et ceci dit, reprenons le douloureux pèlerinage.

Dans les ébrasements du portail Nord de la façade occidentale se tenait, depuis six siècles et demi, une grave et courtoise assemblée. Sur l'éperon qui sépare cette porte de celle de la Vierge, la Reine de Saba, s'il faut en croire une antique et vraisemblable tradition, son grand manteau rejeté en arrière et l'aumonière pendue à la ceinture de cuir, venait saluer la Mère et l'Enfant, tandis que, de l'autre côté, le roi Salomon lui-même semblait s'apprêter à présenter à la Reine des cieux la lointaine princesse qui avait entrepris, pour l'honorer, le grand voyage symbolique où les docteurs ont découvert tant de sens prophétiques et cachés. Que de grâce et d'amène dignité, que de simple élégance dans son visage et son maintien! En elle revivait la grande dame de la cour de saint Louis, aussi fidèlement que le chevalier, compagnon du roi à la croisade, revit dans le *Saint Maurice* du portail méridional de Chartres. Que de grâce aussi, mais combien différente, dans la Vierge au subtil sourire, aux lèvres minces et aux yeux mi-clos qui rappelle plutôt les modes qu'un voyageur anglais avait notées à la cour de France et qui n'avaient pas manqué d'être adoptées, exagérées peut-être, à la cour des comtes de Champagne, centre de tous les raffinements!



LA REINE DE SABA
STATUE DE LA FAÇADE
OCCIDENTALE
DE LA CATHÉDRALE
DE REIMS
(AVANT LE BOMBARDEMENT)

Puis, venaient les compagnons de saint Nicaise : saint Jocond et saint Florent, saint Maur et sainte Eutropie, cette héroïque sœur de saint Nicaise, qui, pour avoir souffleté le bourreau de son frère, fut, elle aussi, envoyée au supplice. En face, saint Nicaise, le crâne tranché, assisté de deux anges; puis, saint Remy et sa mère (ou sainte Clotilde, qui, en amenant Clovis au baptême, fit de la France la fille aînée de l'Église) et saint Thierry, son disciple. C'était l'évocation de la plus lointaine histoire des temps





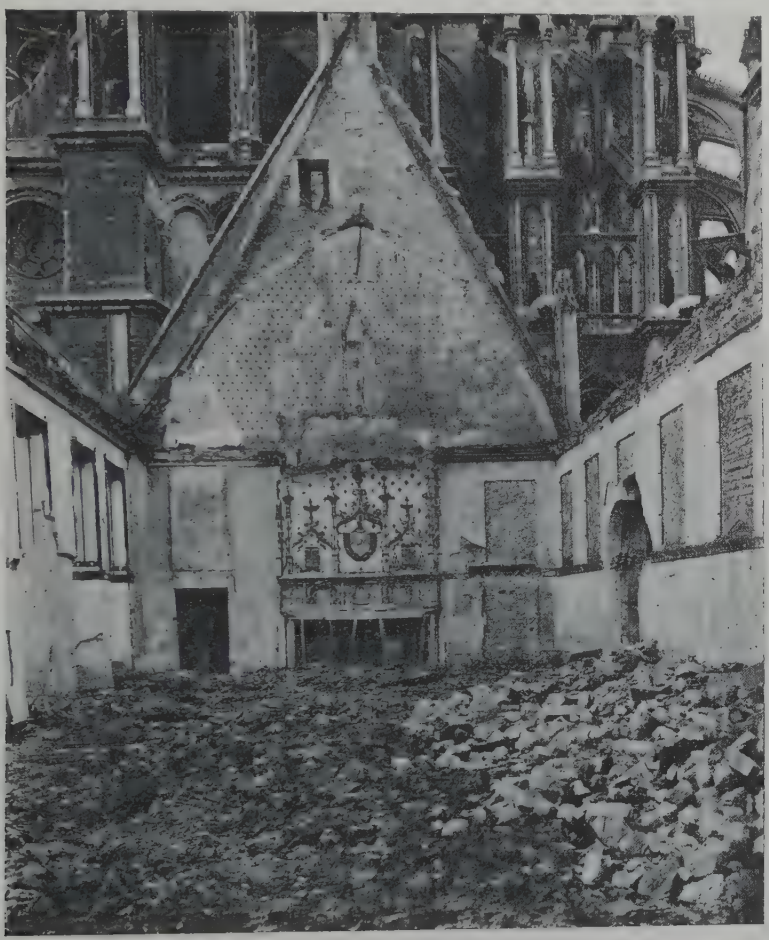
Clichés Léon Doucet.

LE PORTAIL NORD DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS

AVANT ET APRÈS LE BOMBARDEMENT ET L'INCENDIE

Imp. Melzer

chrétiens dans le diocèse de Reims. Saint Nicaise, « *natione Belga* », dit l'hagiographe, avait fondé en l'honneur de la Vierge la première basilique sur le seuil de laquelle il devait être supplicié : « *incidit strage Hunnorum* » (que d'autres chroniqueurs appellent les Vandales). Cet événement avait laissé dans la mémoire du peuple une

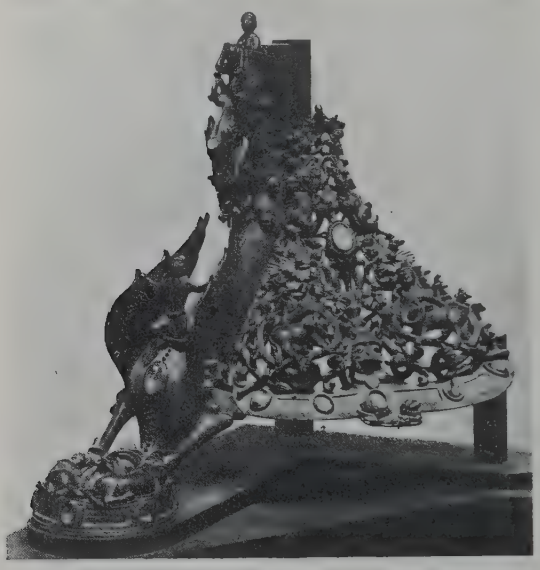


Cliché du Service photographique de l'Armée.

LA « SALLE DU TAU » AU PALAIS DE L'ARCHEVÊCHÉ A REIMS APRÈS LE BOMBARDEMENT

profonde empreinte; il est raconté en grand détail au tympan d'un des portails du transept septentrional, — et le soufflet de sainte Eutropie au bourreau a été minutieusement reproduit. Quant à saint Remy, un de ses miracles était resté populaire entre tous : c'est l'expulsion des sombres et ricanants démons qui se plaisaient à allumer des incendies à tous les coins de la ville. Avec quelle intel-

ligente sympathie les imagiers se plurent à illustrer cet épisode! Deux bas-reliefs le représentaient sur deux portes différentes de la cathédrale et le geste plein de bonhomie, de douce et irrésistible autorité du saint, et les affreuses grimaces des diables impuissants, mais furieux d'être expulsés, leur avaient inspiré les plus jolies scènes anecdotiques. Les Rémois de l'ancien temps les comprenaient très bien; ceux d'aujourd'hui y ont reconnu une illustration rajeunie et toujours véridique de l'histoire recommencée. Avec les moyens très supérieurs de leur *Kultur*, les « Boches » continuent dignement les Huns, les Vandales et les démons; ils sont cruels avec plus d'hypocrisie, destructeurs et incendiaires avec infiniment plus de science; mais ils restent bien leurs continuateurs et il suffit de coiffer d'un casque à pointe les horribles et grimaçants incendiaires expulsés par saint Remy... Et le saint évêque et la femme héroïque qui, au sacrifice de leur vie, s'opposèrent à la fureur des barbares, étaient *Belges* de nation! Mystérieuses et providentielles concordances!



Cliché des Monuments historiques.

PIED DE CANDÉLABRE EN BRONZE PROVENANT DE SAINT-REMY DE REIMS (XII[e] SIÈCLE) DÉTRUIT DANS L'INCENDIE DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE

Voilà donc saint Nicaise supplicié par eux pour la seconde fois; sainte Eutropie de nouveau mutilée, et tous leurs compagnons plus ou moins martyrisés par le fer et par le feu. Quant à l'ange consolateur qui prodiguait au saint les marques de sa compassion et de son respect et l'introduisait au séjour des bienheureux, de quel sourire il lui souriait! Il y avait de la tendresse et de la malice; — et la tendresse était pour le saint, l'ironie pour les barbares, pour les adorateurs de la force brutale, pour la stupeur et les déboires de leur orgueil au jour de l'inévitable châtiment. Le « Sourire de Reims », comme on disait, ne prend-il pas, en effet, à la clarté des



Cliché Rothier.

L'ANGE DE SAINT NICAISE

STATUE DU PORTAIL NORD DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS
AVANT LE BOMBARDEMENT

événements et des bombes incendiaires, comme une beauté, une intention et une signification nouvelles? Les érudits allemands, qui furent les fourriers des artilleurs et des lanceurs de gaz asphyxiants, ont tant écrit sur Reims, leurs avocats aiment tant à répéter aujourd'hui qu'ils ont appris aux indignes Français eux-mêmes à le comprendre et à l'aimer! L'ange de Reims ne sourira plus, par autorité de justice allemande : il est décapité, comme la Reine de Saba, comme les compagnons de saint Nicaise... La *Kultur* a passé par là!

Elle a passé partout autour de la cathédrale. Le palais archiépiscopal n'est plus qu'un monceau de pierres écroulées; les appartements royaux décorés à l'occasion du dernier sacre, celui de Charles X, n'existent plus, et avec eux ont péri les archives, les collections, la bibliothèque de l'Académie de Reims dont le président, M. Louis Demaison, l'éminent historien de la cathédrale, déplorait récemment l'irréparable perte. « Mais qu'est cela? ricaneraient volontiers les « Boches ». Nous avons fait beaucoup mieux à Louvain et, en 1870, à Strasbourg, si bien même qu'après l'incendie de la bibliothèque, de l'*Hortus deliciarum*, de tout un trésor scientifique, la docte université de Fribourg-en-Brisgau décerna au général von Werder, chef du bombardement, le titre de docteur en philosophie, *honoris causa* »! Avec le palais archiépiscopal, toutes les collections historiques de la ville ont été anéanties; séries infiniment précieuses de céramique et de verrerie gallo-romaines et, parmi les pièces uniques, ce fameux fragment du candélabre de Saint-Remy, dont un moulage nous reste, seul témoin désormais de l'original, fondu dans la fournaise.

La svelte chapelle du palais est, elle aussi, écroulée; mais, au milieu des ruines, miraculeusement préservée se dresse encore la petite porte avec son délicieux tympan où les Rois Mages viennent adorer le petit « Prince de la Paix » — admirable et émouvant symbole, protestation des choses et de l'esprit, espérance indomptable... C'est lui qui aura le dernier mot contre le vieux Dieu complice de la force brutale, contre l'idole de fer et d'oppression. Il est le dépositaire, le représentant et le gage de toutes les plus pures aspirations de la conscience humaine. Sa divine faiblesse triomphera.

« Les amis du passé qui se promèneraient aujourd'hui dans les rues de notre ville désolée et meurtrie, — disait à ses collègues de l'Académie rémoise réunis à Paris, M. L. Demaison, — feraient à chaque pas de douloureuses rencontres : ici, la maison des Musi-

ciens, ébranlée et soutenue par des étais; là, le somptueux plafond de l'hôtel de la rue du Marc percé par les obus, la façade de la maison du XIII^e^ siècle en la rue de Nesles écroulée, anéantie, et les débris de la belle frise jonchant le sol... » Et ce n'est pas tout : chaque nouveau bombardement terrasse quelque nouveau témoin du grand passé rémois. Après le chevet de Saint-Remy, Saint-Jacques a été atteint et, des beaux vitraux du XVI^e^ siècle, il ne reste que des débris pulvérisés. Et que retrouvera-t-on de ces églises de campagne, Bétheny, Cernay, Bourgogne, Lavannes, dont l'Académie venait d'entreprendre le répertoire archéologique — qui ne sera plus, peut-être, qu'une liste nécrologique! Suippes, Saint-Hilaire près Mourmelon, Presnes, d'autres églises encore, dont quelques amis inconnus m'ont envoyé les cartes postales *après*, sont cruellement mutilées.

En feuilletant le dossier de ces ruines et en lisant l'émouvant discours de M. Demaison, je me rappelais une exquise journée de promenade et d'exploration à travers les rues de la ville, sous la direction de M. H. Kraft, président des Amis du Vieux Reims. C'était bien peu de temps avant la guerre; le maire, M. Langlet, dont le nom est désormais glorieusement attaché à l'histoire des jours funestes, nous faisait les honneurs du nouveau musée de peinture dont notre collègue et ami Paul Jamot venait d'achever l'installation et de rédiger le catalogue... Pour finir, on nous conduisit aux environs de la ville, dans l'admirable parc où était aménagé le stade des jeux olympiques. L'atmosphère était d'une transparence, l'air d'une légèreté indicibles; des pensées heureuses d'art, d'avenir, de beauté remplissaient nos esprits et nos cœurs. Nul de nous n'aurait su deviner à l'horizon prochain l'approche des plus affreuses catastrophes, la menace sournoise et formidable de l'ennemi héréditaire résolu à notre perte, du pangermanisme convoiteur, accapareur et oppresseur.... Puissions-nous être à jamais guéris d'un optimisme néfaste, d'une trop naïve et imprudente confiance!

* * *

De Reims à Châlons, les traces de la bataille et du passage de l'ennemi se multiplient, tandis que, du côté de Laon et au delà, nous ne pouvons encore rien discerner, hélas! du territoire toujours occupé. Mais ici, du moins, si affreuses que soient les blessures, si douloureuses les longues files de petites croix qui marquent l'emplacement des tombes de nos morts, on a le réconfort de constater,

à la désolation même du champ de bataille, l'héroïsme de l'effort libérateur. De Sommesous à Heiltz-le-Maurupt, Sermaize, Revigny, Huiron, pas une église n'est restée debout, — presque pas un



Cliché de l'*Illustration*.

INTÉRIEUR DE LA BASILIQUE DE SAINT-REMY A REIMS
APRÈS LE BOMBARDEMENT

village n'est intact; quelques-uns sont complètement rasés; on vient de classer l'église de Sermaize — non plus comme « monument » — mais comme « ruine » historique, qui pourra témoigner devant la postérité de l'acharnement méthodique apporté par nos ennemis dans leur système de destruction. C'est en présence de ces dévasta-

tions que l'image des démons incendiaires chassés par saint Remy se présente invinciblement à l'esprit.

La place nous manque pour décrire en détail chacun des monuments martyrisés; tous n'étaient pas des chefs-d'œuvre; mais tous prennent devant l'histoire une égale valeur de témoins. De Sermaize (Marne) à Clermont-en-Argonne (Meuse), de la petite chapelle de Saint-Prix, aux marais de Saint-Gond (Marne), dont la porte conserve encore un linteau carolingien, à Beauzée (Meuse), de Gourgançon (Marne) à Rambercourt-aux-Pots (Meuse), on pourrait se donner la triste tâche d'observer et de cataloguer toutes les formes de ravages et de destruction imaginables, quand l'incendie et les obus savamment administrés combinent ou alternent leurs effets. Du XII^e^ au XVI^e^ siècle, les générations avaient accumulé là leur travail; dans les maisons de prière, dans les fermes ou les châteaux, elles avaient laissé l'empreinte de tout ce qui est, pour l'humanité, la raison même de vivre; de tout ce qui, du labeur quotidien à l'espérance éternelle, constitue et caractérise sa mission et sa destinée. La guerre a passé; tout est aboli; et leurs théologiens enseignent que c'est au nom et pour la gloire de leur Dieu, que c'est par une désignation spéciale de l'orgueilleuse idole pangermaniste qu'ils ont, pour le salut du genre humain, accompli cette œuvre de mort!

A Sermaize, Sermaize-les-Bains, comme dit encore l'écriteau de la gare, au delà de laquelle l'œil cherche en vain un vestige de la petite ville rasée, l'église éventrée, décapitée, dresse toujours vers le ciel quelques pans de mur et, à l'entrée de la nef, une statue de Jeanne d'Arc joint les mains qui tiennent l'étendard; Écriennes ouvre à tous les vents sa nef béante au-dessus de laquelle quelques charpentes démembrées tendent leurs membres blessés; Favresse conserve sur sa façade criblée son portail roman à dents de scie; Faremont, sous la mitraille qui a ajouré de rosaces imprévues son mur occidental, a sauvé l'arc en anse de panier de sa petite porte; Châtel-Raould maintient, sous ses couvertures béantes, l'armature de ses arcs et de ses piliers à pénétration du XV^e^ siècle; la nef d'Huiron est jonchée des morceaux de ses colonnes gisantes, mais, à son portail, un petit *Saint Martin* du XV^e^ siècle partage infatigablement son manteau avec le mendiant, — et voilà un saint guerrier qui n'aurait pu naître en Germanie; — le chœur de Gourgançon n'est plus qu'un grand trou ou qu'une suite de grands trous; à Bétheny, une travée reste debout à l'entrée de la nef écroulée et se reflète mélan-

coliquement dans une flaque d'eau avec ce qui a été préservé du chœur, mirage flottant et éphémère où semble revivre le monument détruit; le chevet roman de Sommesous, tapi contre les murs du robuste clocher, prend, après l'incendie, une beauté désolée et tra-



Cliché des Monuments historiques.

L'ÉGLISE DE SERMAIZE-LES-BAINS

gique, tandis que son portail aux archivoltes lourdes ouvre sur la nef déserte et dévastée; la nef d'Heiltz-le-Maurupt n'a plus que le ciel pour voûte et ses grands arcs en tiers-point supportant le mur inutile et les fenêtres vides, — mais autour du chevet le petit cimetière dresse encore ses croix; Reuves, au-dessus du maître-

autel bouleversé et d'informes plâtras, tend l'abri dérisoire de ses charpentes ajourées par la mitraille et de ses arcs du xv^e^ siècle ; la grande tour de Maurupt élève au-dessus de la nef décapitée ses murs branlants et crevés ou démantelés par vingt obus ; les ruines de Mesnil-les-Hurlus sur un mamelon qui domine le champ de bataille et les tranchées bouleversées, prennent au crépuscule, — quand elles se détachent avec leurs baies ouvertes, un reste de vitrail, les



Cliché du Service photographique de l'Armée.

L'ÉGLISE DE MAURUPT

arbustes qui les enserrent comme d'une couronne mortuaire et l'arbre déchiqueté qui les abrite — une émouvante et solennelle grandeur... C'est là qu'on rêverait d'un Campo Santo réservé aux restes de tous ceux qui à cette place sont morts pour la Patrie.

Dans la Meuse, la dévastation, plus localisée, sans être aussi générale, est presque aussi effroyable que dans la Marne. Qu'auront détruit les avions passés sur Bar-le-Duc? Quant à Verdun, où se prolonge de semaine en semaine la plus héroïque des résistances, où s'acharnent l'artillerie lourde et la fureur des agresseurs, restera-t-il une pierre debout de l'évêché et de la cathédrale ?... Mais voici Suippes-

le-Petit après l'incendie allumé par les Allemands ; une poutre calcinée enjambe encore, lamentablement, la largeur de la nef et quelques ferrailles tordues dessinent dans l'air des gestes douloureux ; mais, sous l'action des flammes, les vieux enduits se sont craquelés et sont tombés par places et, dans les écoinçons des



Cliché du Service photographique de l'Armée.

L'ÉGLISE DE BÉTHENY

vieux murs, entre les archivoltes des grands arcs en tiers-point ouvrant sur les bas-côtés, des fresques du XIII^e^ siècle ont tout à coup apparu, avec leurs rinceaux décoratifs et des linéaments d'élégantes figures. A Samogneux, il ne reste plus sur la net obstruée de débris que quelques poutres déchiquetées ; à Trésauvaux, le chevet n'est plus qu'une grande brèche ; à Villotte, au-dessus de la chaire

un obus a ouvert entre les doubleaux et les arcs ogifs du xv^e^ siècle une grande lucarne triangulaire d'où pendent des plâtras; Beauzée n'est plus qu'un assemblage incohérent de murs démantelés où quelques fenestrages flamboyants tordent leurs réseaux et leurs colonnettes blessés; Clermont-en-Argonne ne tient plus encore, par places, que par le secours de quelques étais en hâte charpentés, mais au centre de la nef, dans la lumière crue, s'entassent des plâtras... et pourtant, dans le demi-jour des bas-côtés, deux vitraux



Cliché du Service photographique de l'Armée.

L'ÉGLISE DE MESNIL-LES-HURLUS

résistent encore ; la belle église de Rembercourt-aux-Pots montre encore sur sa façade Renaissance, dans la frise qui se déroule au-dessus du portail, avec les Apôtres barbus à mi-corps, des bustes allégoriques de Vertus et le Temps vorace armé de sa faulx. Les hommes sont plus cruels et plus rapides : tout est saccagé autour de l'église; les deux côtés ont été atteints comme les parties hautes de la façade. A Saint-Agnant, le porche est écroulé.

En Meurthe-et-Moselle, Pont-à-Mousson n'a pas cessé d'être bombardé; Maixe n'a plus au-dessus de ses piliers que quelques charpentes informes; la tour de Gerbéviller montre à chaque étage l'éventrement de ses murs dont les pierres obstruent le portail.

Et, en présence de tant de ruines — dont l'énumération n'est ici qu'ébauchée, — la question se pose des devoirs, des possibilités qui

vont, après la guerre, se présenter à nous. Il n'en est pas, dans cet ordre, qui soit plus poignante. En deux mots, il faudra maintenir en vie par des restaurations discrètes tout ce qui peut vivre encore. Et pour le reste, sans avoir recours à de vains pastiches, à de



Cliché des Monuments historiques.

L'ÉGLISE DE BEAUZÉE-SUR-AIRE

froides réfections, conserver les ruines quand les ruines auront conservé quelque chose de l'âme de l'édifice détruit ou pourront servir d'enseignement et d'exemple. Et puis, confier à nos architectes, que la solennité des circonstances élèvera sans doute à la hauteur d'une si belle tâche, la charge de refaire, pour le culte dépossédé et pour le peuple blessé, des asiles nouveaux.

***

Sur un front qui, de l'Océan aux Vosges, traverse tout le pays, il n'est pas possible de s'arrêter à toutes les stations de la voie douloureuse que jalonnent les monuments détruits ou mutilés. Je m'aperçois, en revenant vers l'ouest, que je n'ai rien dit : de Berry-au-Bac où dans le fond de la nef sans abri, au-dessus d'un tas de décombres émerge encore une grande Vierge de Miséricorde, autour de laquelle s'enroule cette imploration : « Priez pour nous ! », — de Plessis-de-Roye (Oise), qui ne conserve plus, au pied de sa tour criblée d'obus, qu'un morceau du transept et du chœur, — de l'abbaye cistercienne de Vauclerc, complètement détruite, — de Barcy (Seine-et-Marne) dont le mobilier a été saccagé avec des raffinements de sauvagerie inouïs... Mais il faut nous acheminer vers les deux provinces plus occidentales, la Picardie et l'Artois.

Ici encore, l'art aux mille figures de notre France offrait à l'ennemi des otages et des victimes, et nous ne pouvons, à l'heure où j'écris, savoir dans quelle mesure les monuments des régions envahies auront eu à souffrir. Sur la route de Paris à Lille, à sept kilomètres de Roye, le petit village de Tilloloy conservait une église de la Renaissance, construite sous François Ier, vers 1530, par Antoinette de Rasse, fille d'un conseiller et maître d'hôtel des rois Louis XII et François Ier, sous l'invocation de Notre-Dame de Lorette, au retour d'un pèlerinage au sanctuaire italien. Elle était construite en briques avec ornements sculptés de pierre et constituait l'exemple le plus intéressant de cette architecture et de cette région. La façade occidentale, ouverte sur un beau parc, flanquée de deux tours rondes et couronnée d'un campanile à jour, était une construction originale et savoureuse, décorée d'un portail à cintre surbaissé dont les montants offraient la plus riche ornementation : médaillons, angelots, coquilles, bourdons et gourdes de pèlerin rappelant le pèlerinage d'Antoinette de Rasse à Notre-Dame de Lorette, heaumes et armures, enroulements de feuillages et capricieuses arabesques. Les bustes d'Antoinette et de François de Soyecourt, son fils, reviennent plus d'une fois en différents endroits avec les écussons chevronnés des Rasse et des Soyecourt, de fort belle exécution. Un *oculus* quadrilobé s'ouvrait au centre du pignon. Les niches restaient vides des statues qui les garnissaient jadis... Les parties hautes de cette élégant ensemble ont été gravement atteintes par

les premiers bombardements; la rose est crevée par un obus, et il est probable que le tableau italien du XVI^e^ siècle qui, à l'intérieur, dans la tribune, était à hauteur de cette rose aura été détruit du même



Cliché du Service photographique de l'Armée.

L'ÉGLISE DE TILLOLOY

coup; le pignon, en grande partie renversé; la délicate ornementation, mutilée. A l'intérieur, les dégâts ne sont pas moins déplorables. La nef, avec ses voûtes d'un dessin si vivant et si pittoresque, et le chœur ont été éventrés. Plusieurs statues ont été atteintes; la clôture du chœur, en bois de chêne, qui était un admirable travail de

la Renaissance, déjà mutilée à la Révolution, paraît avoir complètement péri; la délicieuse piscine du maître-autel n'est pas moins compromise, et plusieurs des vitraux, qui, avec ceux de Saint-Pierre de Roye, passaient pour les plus intéressants et les mieux conservés de la contrée, sont également anéantis. Ils portaient presque tous à leur sommet un portrait d'homme avec cette inscription : Bléville. C'était le nom du verrier, Mathieu Bléville de Saint-Quentin, fort réputé au XVI^e^ siècle. Les histoires de saint Jean-Baptiste, de saint Nicolas, de la Passion, la vie de la Vierge, s'y



Cliché du Service photographique de l'Armée.

L'ÉGLISE D'ABLAIN-SAINT-NAZAIRE

déroulaient en une série de tableaux dont quelques-uns inspirés des gravures de Martin Schongauer de Colmar, et l'effigie de la fondatrice, agenouillée devant un prie-Dieu, y intervenait, comme dans la série des vitraux de Saint-Martin de Montmorency, ceux des fondateurs de l'insigne chapelle. C'était là un des ensembles des plus précieux que le XVI^e^ siècle nous eût laissés.

Enfin, une série de monuments funéraires complétait la décoration et l'intérêt exceptionnel de ce sanctuaire. Un grand nombre des dalles étaient faites de pierres tombales des XVI^e^ et XVII^e^ siècles et près des maîtres, les serviteurs avaient trouvé place, comme ce vieux jardinier du château, Masset-Villain, mort à quatre-vingts ans, le 11 novembre 1664, et Claude Belva, en son vivant garçon

menuisier, clerc et greffier de Tilloloy. Mais les sépultures des Soyecourt occupaient, comme il convient, la place d'honneur. Agenouillés sur des coussins de pierre, les mains jointes et la tête nue, les



Cliché du Service photographique de l'Armée.

LA CATHÉDRALE D'ARRAS

chevaliers revêtus de riches armures du temps de Henri II et Henri III, Maximilien, Charles et Aldias, voisinaient, dans la chapelle de la Vierge, avec le tombeau de Ponthus de Belleforières (1590) et de Françoise de Soyecourt, sa femme, tandis que François

de Soyecourt et Charlotte de Mailly gisaient sur leur sarcophage — lui, la visière baissée — elle, fort mutilée. De longues inscriptions célébraient les vertus des gisants et les recommandaient aux prières des passants. On ne saurait dire avec précision dans quelle mesure ces monuments ont souffert; mais il paraît peu vraisemblable qu'ils



Cliché de l'Académie d'Arras.

L'HÔTEL DE VILLE ET LA PETITE PLACE A ARRAS AVANT LA GUERRE

aient pu échapper complètement aux effets du bombardement qui a si gravement atteint tant de parties de l'église.

Les pièces de gros calibre qui, à trois reprises, ont envoyé sur Dunkerque des obus monstrueux ont éventré toute une travée de l'église Saint-Éloi, qui montre aujourd'hui ses voûtes à jour et ses arcs démantelés. Mais c'est sur la ville d'Arras qu'avec un acharnement périodique, dans leur effort si souvent repris et toujours maîtrisé mais d'autant plus forcené, les ennemis ont fait rage.

N'ayant pu prendre la ville sur laquelle ils s'étaient rués, ils voulurent du moins la détruire, et, sans raison stratégique, à partir du 6 octobre 1914, au lendemain de leur défaite de la Marne, ils dirigèrent sur elle un feu meurtrier, qui n'a rien laissé subsister des illustres monuments dont s'enorgueillissait la vieille cité : le monastère de Saint-Waast, le beffroi, Saint-Jacques.

Les anciens guides d'Arras ne manquaient pas d'avertir le touriste qu' « un grand nombre de maisons de la ville et de la Cité possèdent, outre les caves ordinaires, de vastes souterrains, nommés



LES RUINES DE L'HÔTEL DE VILLE D'ARRAS

boves, anciennes carrières dont les unes sont restées dans leur état brut, tandis que les autres, maçonnées, voûtées, abritent des puits, des fours, des silos, même des cheminées ; elles servent à remiser les provisions et aussi les habitants, en cas de siège ou de panique ». Ces lignes, qui se reportaient surtout aux souvenirs des désordres et alertes si nombreux dans le passé et des terribles sièges de 1640 et 1654, ont pris aujourd'hui un sens tragiquement prophétique. Les plus belles de ces *boves* étaient sous la Grande Place; auront-elles résisté mieux que les maisons aux rafales des gros obus? En tout cas, les sous-sols auront seuls été épargnés. La grande abbaye de Saint-Waast, reconstruite en 1754 par le prince de Rohan, futur cardinal, présentait un ensemble de belles constructions, type remarquable de l'architecture monastique du XVIII^e^ siècle, où les archives,

l'évêché, la bibliothèque et le musée avaient aisément trouvé place. Il serait naïf d'observer qu'elles ne pouvaient offrir aucun intérêt militaire. Mais, s'il était besoin de preuves supplémentaires que le désir de terroriser systématiquement les non-combattants et de faire « pour le plaisir » le plus de mal possible a caractérisé toutes les actions de l'ennemi, on les trouverait ici. Les archives étaient un des principaux dépôts, et des plus riches, de nos anciennes provinces. Le musée conservait quelques documents d'art et d'archéologie de premier ordre : bijoux francs, tombeau en mosaïque de l'évêque Fromand, rappelant celui de Frédégonde à Saint-Denis, fragments de l'ancienne cathédrale du XIII^e^ siècle, et plusieurs statues tombales des XIV^e^ et XV^e^. Que retrouvera-t-on de tous ces trésors dont quelques-uns pourtant, ceux des archives notamment, ont pu être mis à l'abri ? On avait cru d'abord que, parce qu'il avait échappé aux premiers bombardements, le palais Saint-Waast resterait indemne. De nouvelles batteries, mieux orientées, ont fini par en avoir raison et, par les fenêtres calcinées des façades, seules encore debout au mois d'octobre 1915, on apercevait, sous le ciel, la désolation de tout l'intérieur dévasté.

La cathédrale, comme l'église Saint-Jean-Baptiste, Saint-Géry et les Ursulines, n'existe plus à l'heure actuelle. Elle datait de la fin du XVIII^e^ siècle, du moment où le « Louis XVI » est en train de se refroidir et de se guinder un peu sous l'influence des archéologues et des théoriciens qui élaboraient déjà ce qui devait être le style Empire, et elle n'avait été achevée que sous la Restauration ; elle conservait pourtant, de l'époque antérieure, quelque grâce et, dans le rythme de ses colonnades aux chapiteaux corinthiens, une belle harmonie. Elle est aujourd'hui de toutes parts crevassée ; ses bas-côtés et sa nef sont obstrués de débris ; les colonnes criblées d'éclats, comme une cible après le tir. Elle abritait de beaux tableaux de l'école flamande, d'intéressantes tombes du XVII^e^ siècle, des statues modernes, dont une *Vierge* de Cortot, qui sans doute ont péri.

Mais la gloire d'Arras, c'était son hôtel de ville et le beffroi qui, entre les deux places, dominait fièrement la cité et le pays. Il y avait là un ensemble puissamment évocateur de la vie et des franchises municipales, comparable, pour l'impression totale, aux plus belles choses de Belgique. Jour à jour, les artilleurs allemands se sont appliqués à n'en pas laisser pierre sur pierre, et ce qui s'élançait à plus de 75 mètres, répandant sur le pays à l'entour les sonneries des carillons et des célèbres cloches — « à l'effroy » ou « du sang »



L'HOTEL DE VILLE D'ARRAS (FAÇADE OUEST) AVANT LA GUERRE

imp. Melzer.

(1483), du « couvre-feu » (1682) et « la Baucloque » ou « Joyeuse » (1728), — n'est plus qu'un tas informe abattu sur le sol.

La façade rappelait par plus d'un trait l'hôtel de ville de Saint-Quentin, qui, lui, est captif aux mains de l'envahisseur... En dépit des nombreuses restaurations qu'elle avait subies depuis le XVI^e^ siècle, elle avait grand air avec son comble immense, percé de trois rangs superposés de lucarnes de bois et de plomb, à soleils et girouettes dorées — et sa couronne fermée, à l'imitation de celle d'Audenarde, posée au sommet du beffroi. Les deux places, où quelques vieilles maisons restaient des temps anciens, lui faisaient le plus bel entourage. En somme, sa résistance a été belle : elle aura tenu plusieurs mois, plus d'un an : depuis le 7 octobre 1914 (des photographies et des aquarelles, dont une fort émouvante de M. Duvent, nous ont conservé les états successifs de sa mort lente) ; dans une seule journée, celle du 16 juin 1915, plus de 15000 obus s'abattirent sur la ville, où le beffroi restait le principal objectif. « Certains projectiles — a dit M^gr^ Lobbedey, évêque d'Arras — donnaient l'impression de chariots pesamment chargés, roulant dans l'air sur d'invisibles routes, se croisant, puis se heurtant pour tomber ensemble et s'abattre sur nous. Et que dire de l'explosion des mines autour de la malheureuse cité, explosions qui la faisaient tressaillir, sursauter? » Et le bombardement dure encore. A certains jours, il reprend tout à coup — sans qu'on puisse comprendre pour quelles raisons ils s'acharnent ainsi sur une ville qui depuis longtemps était ville ouverte et où il ne reste plus que des ruines à abattre!

Tels sont les effets et les bienfaits de la *Kultur* comme ils l'entendent... Il ne faut pas laisser tant d'affligeants spectacles peser sur nos cœurs et les déprimer.

> Les cendres des brûlés sont précieuses graines
> qui, après les hivers noirs d'orage et de pleurs,
> ouvrent au doux printemps d'un million de fleurs
> le baume salutaire et sont nouvelles plantes
> au milieu des parvis de Sion florissantes.
> Tant de sang que les Rois épanchent à ruisseaux
> s'exhale en douce pluie et en fontaines d'eaux
> qui, coulantes aux pieds de ces plantes divines,
> donnent à prendre vie et de croître aux racines.

J'aime à rappeler ces vers de notre vieux Agrippa d'Aubigné... Si douloureuses qu'aient été nos angoisses, irréparables nos deuils, atroces nos sacrifices et les amputations que nous avons subies,

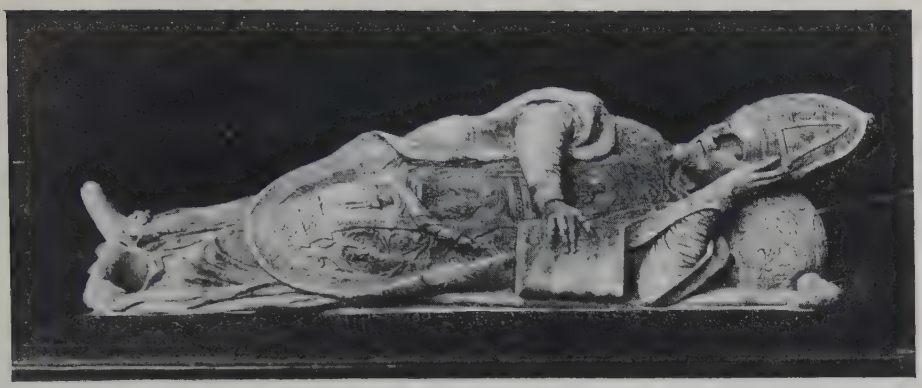
rien — croyons-le d'une foi ardente — rien ne sera perdu. La France, brutalement mise en présence de la déchéance possible et de l'anéantissement, aura puisé dans sa résistance, dans son héroïsme, le secret d'une renaissance au sens le plus profond du mot. Elle a repris contact avec son passé, rendu plus cher et plus efficace par l'évidence même du danger entrevu et les pertes subies; elle y trouvera, pour l'art de demain, non pas des modèles servilement copiés ou pastichés, mais une inspiration féconde, des méthodes et des exemples, la domination de l'esprit, de la pensée ordonnatrice et généreuse qui, — depuis les lointaines origines où Tacite marquait d'un trait ineffaçable le caractère et comme les destinées des peuples : *Gallos pro libertate... Germanos ad prædam*, jusqu'au jour où Joachim du Bellay, « nourri du lait de sa mamelle », saluait en elle la « mère des arts, des armes et des lois », — ont fait, à toutes les époques et à travers toutes les transformations du goût, le fond constant de son génie.

ANDRÉ MICHEL



Cliché du Service photographique de l'Armée.

LA CHAPELLE DE L'ARCHEVÊCHÉ A REIMS APRÈS LE BOMBARDEMENT



STATUE TOMBALE EN MARBRE DE L'ÉVÊQUE JEAN VISSCHERE († 1613)
A L'ÉGLISE SAINT-MARTIN A YPRES
(DÉTRUITE PAR LE BOMBARDEMENT)

LES RUINES EN BELGIQUE

« Les pirates du Nord laissaient aux ruines des cités qu'ils ravageaient le soin de raconter leur passage et leur vengeance. »

(*Histoire de Flandre*, t. I, p. 47.)

Je ne puis évoquer la triste image de mon pauvre pays sanglant, meurtri, ravagé et couvert de ruines, sans que ma pensée ne rapproche cette vision de deuil et de larmes d'un autre tableau dont les couleurs étaient aussi riantes que trompeuses.

C'était le 26 octobre 1910. Bruxelles était pavoisée; la foule encombrait les rues; un brillant cortège s'arrêtait devant l'Exposition rétrospective de l'art belge au XVII^e^ siècle. Le sourire aux lèvres, la main tendue vers les ministres belges qui l'attendaient, l'empereur d'Allemagne descendait de la calèche où il se trouvait avec le roi des Belges. Et aussitôt commençait son rôle de « Mécène » et d' « ami de la paix ».

Ah! quel admirable comédien et comme il dupa, ici encore, tous les bons Belges, loyaux et confiants!... Il eût, d'ailleurs, fallu être bien sceptique ou très averti pour douter des sentiments de Guillaume II après toutes ses déclarations. Il les prodiguait, du reste... et si naturellement. Étiez-vous artiste? « Quelle joie de vous rencontrer! » Savant? « Quelle bonne aubaine! » Je n'exagère pas. C'est ainsi que, s'étant fait présenter un académicien belge, mort

aujourd'hui, mais qui fut longtemps le très distingué correspondant de la *Gazette des Beaux-Arts*, le regretté M. Henri Hymans, il lui tint ce petit discours, fidèlement et textuellement recueilli :

« J'ai toujours le plus grand plaisir à connaître des académiciens et tout particulièrement ceux qui, comme vous, se sont dévoués au culte de l'art. Et, pour vous parler d'art, quel cadre admirable ! Car votre exposition belge est merveilleuse... J'aime, d'ailleurs, tout particulièrement vos maîtres flamands... Que vous avez raison de tout faire pour les glorifier !... C'est une si noble tâche que de répandre ainsi le goût de l'art et que d'enseigner aux foules le respect de ses œuvres ! Un homme n'aimant pas l'art n'est pas digne de s'appeler un homme... Pour moi, l'art constitue la meilleure joie : il est mon repos, ma récompense après mes lourds labeurs. Aussi ce que je vois ici me fait-il un plaisir extrême... Continuez dans cette voie, multipliez ces grandes entreprises artistiques qui sont l'honneur de la Belgique et dans lesquelles je ne puis assez l'encourager à persévérer... Car c'est le rôle de la Belgique... : oui, votre pays neutre et si paisible a une mission bien indiquée : devenir le lieu de réunion de tous les amis de l'art, être l'arène *pacifique* où nous chercherions à nous rencontrer souvent. »

L'empereur parlait ainsi à quelques pas d'une peinture magistrale de Jordaens, la prodigieuse *Adoration des Mages* de Dixmude ; un peu plus loin se trouvait le *Christ en croix* de Van Dyck... L'empereur s'était également arrêté, avec des paroles louangeuses, devant la *Pêche miraculeuse* de Rubens, ce merveilleux triptyque, qui est une des œuvres les plus vigoureuses du maître. Que reste-t-il de ces mots solennels et des grands témoins qui en reçurent l'écho ? Le Jordaens magnifique a été brûlé à Dixmude par les soldats de cet « ami de nos grands peintres flamands ». Le Van Dyck, sans une circonstance providentielle, devait périr, à Termonde, dans l'incendie froidement ordonné par le lieutenant de celui qui déclarait trouver dans les œuvres d'art « la meilleure récompense des lourds labeurs de sa vie ». Le Rubens a été criblé de mitraille à Malines, afin probablement de prouver au monde de « quel respect » les Allemands et leur chef entourent les plus géniales créations !

Et la Belgique, « cette arène pacifique » chantée par Guillaume, dont le développement artistique avait été indiqué par lui comme le but à donner à notre activité, la pauvre Belgique est devenue le théâtre sanglant de toutes les cruautés et de toutes les barbaries des hordes de ce monstre d'hypocrisie !

Brusquement ses paroles mielleuses et endormantes se sont, en effet, transformées en des ordres de mort et d'incendie.

Le masque était jeté. Et aussitôt, à ses protestations fallacieuses, succédèrent les fusillades des femmes et des enfants, la destruction des monuments, l'anéantissement des trésors de l'art et de l'erudition, la mise à feu et à sang d'un pays dont le même empereur, en ce même jour d'octobre 1910, s'était solennellement, et à deux reprises, déclaré « l'ami très sincère » : d'abord à un déjeuner chez S. A. R. la comtesse de Flandre, déjeuner pendant lequel Guillaume II fit spontanément à la mère du Roi les déclarations les plus catégoriques de bienveillance pour la Belgique neutre et d'amitié profonde pour son jeune souverain ; puis le soir, dans un toast chaleureux, dont les termes avaient été mesurés d'avance, et où il affirmait de nouveau et solennellement devant toute la cour, le corps diplomatique et les ministres, son amitié sincère pour la Belgique et pour son Roi, pour ce roi auquel il devait bientôt demander de forfaire à ses serments et que, n'ayant pu déshonorer, il poursuivit de sa haine et de sa vengeance jusqu'aux rives de l'Yser!

L'empereur ne s'était, cependant, pas trompé, le 26 octobre 1910, sur l'effet que produiraient toutes ses déclarations publiques ou privées. Qui, d'ailleurs, eût pu croire à tant de duplicité et à des mensonges aussi cyniques ? L'impression générale fut, au contraire, caractérisée par des sentiments de confiance et de détente. Et cela nous explique, non seulement la préparation militaire incomplète de la Belgique au 1er août 1914, mais encore les mesures trop rares qui furent prises ensuite pour sauvegarder nos trésors artistiques.

Puis, en Belgique plus qu'en tout autre pays peut-être, on croyait que les conventions de Genève et de La Haye constitueraient, pour les belligérants à venir, des lois que les signatures données empêcheraient d'enfreindre. Notre mentalité honnête et loyale en était encore aux respectables parchemins, et non aux « chiffons de papier ».

L'homme vénérable qui fut un des présidents et un des plus actifs artisans des conférences de la paix, M. Beernaert, était également le grand protecteur des arts en Belgique et le membre le plus dévoué de tous les organismes officiels ou officieux s'occupant de nos musées et de nos richesses artistiques. Or, sa confiance était sans limites et sa grande expérience la rendait contagieuse.

L'ultimatum de l'Allemagne à la Belgique éclata donc comme un coup de foudre. Et à cette première surprise succéda bientôt une véritable stupéfaction, car les crimes les plus épouvantables

avaient marqué la marche des Allemands dès leurs premiers pas dans notre pays.

On comprit alors avec effroi que c'était non seulement la guerre la plus injuste, mais la guerre sans pitié, la guerre contraire à toutes les conventions internationales et à toutes les lois de l'humanité. Toutefois, on ne croyait pas encore à la guerre de Vandales, à la guerre de Huns, à la guerre aux choses de l'art, aux trésors d'érudition, à la beauté des monuments!

Et, cependant, de nombreux villages brûlaient déjà; des églises que leur caractère artistique, en dehors même du respect religieux, eût dû préserver étaient volontairement incendiées.

Il importe de faire remarquer ici que la Belgique compte un nombre très considérable d'églises villageoises d'un grand intérêt artistique ou archéologique. Presque toutes ces églises sont anciennes. Souvent leur importance étonne : telle d'entre elles ne semble pas en rapport avec l'agglomération qui l'entoure; on dirait une cathédrale.

Il n'est pas un de ces monuments qui ne renferme, en outre, quelque objet d'art d'un réel mérite. N'oublions pas qu'aucune école de peinture n'a été plus féconde que l'école flamande; l'art religieux, aux époques gothiques et sous le règne des archiducs Albert et Isabelle, avait pris une extraordinaire expansion. Et la sculpture rivalisait alors avec la peinture. Les églises étaient donc devenues tout naturellement, au cours des siècles, de vrais musées, des sanctuaires enrichis par chaque génération.

C'est ainsi, comme je l'ai dit, qu'il est bien rare de ne pas trouver dans le village le plus reculé quelque objet de valeur artistique ou archéologique. La meilleure preuve que je puisse en fournir se trouve dans les bulletins de la Commission royale des Monuments : presque chacune de ces églises y occupe plusieurs pages consacrées à l'inventaire de ses œuvres d'art.

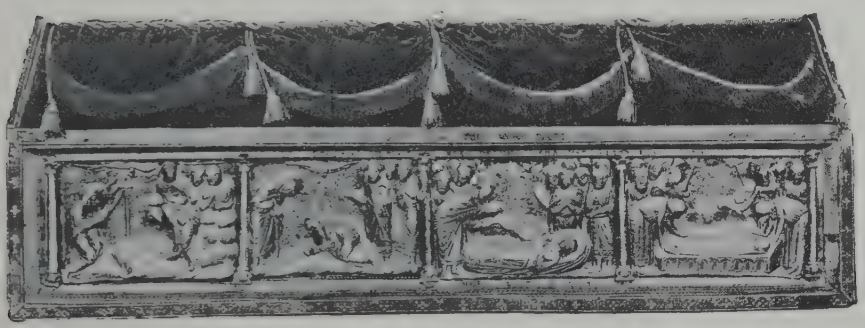
Il importait d'établir ces faits. Ne pouvant, en raison du cadre restreint de cet article, suivre les Allemands dans les innombrables villages où ils ont pillé et incendié [1], et réservant de préférence mon étude à des localités plus importantes, il suffira, après ce que j'ai exposé, de la succincte énumération des agglomérations saccagées et dévastées, pour avoir une idée de l'étendue du crime commis dans notre pays contre cette chose sacrée qui s'appelle l'Art.

1. Il faudrait de nombreux volumes pour dresser cet inventaire du crime allemand.

*
* *

Quatre corps d'armée allemands pénétrèrent en Belgique le 4 août 1914. Ils venaient de la direction de Cologne et prirent, pour violer notre neutralité, la route d'Aix-la-Chapelle à Liége.

Dès leurs premiers pas, ils appliquent un « système ». Il est très simple. Chaque commune qu'ils traversent est mise à feu et à sang. L'incendie va de pair avec les massacres. On ne s'occupe ni du sexe, ni de l'âge des victimes ; on ne fait pas davantage attention à la beauté des églises qu'on brûle et aux trésors qu'elles contiennent.



LA CHÂSSE DE SAINT HADELIN, ARGENT DORÉ, XII[e] SIÈCLE
(Église de Visé.)

En moins de quarante-huit heures, sur le court chemin qui, de la frontière, va à la ville de Liége, furent brûlés les villages de Fouron-Saint-Martin, de Fouron-le-Comte, de Warsage (dont l'église contenait de si précieuses fresques), de Berneau, de Mouland, de Julémont où les soldats allemands s'acharnèrent spécialement sur la belle église, de Barchon, de Saives, de Trembleur dont l'église fut également détruite par ordre et de propos délibéré, de Battice où tout fut incendié méthodiquement, église comprise, de Hallembaye, de Heure-le-Romain, d'Hermée, etc., de Visé enfin !

Les Allemands mirent une rage particulière à détruire cette dernière et charmante petite ville, rendez-vous habituel des excursionnistes liégeois. Il fallait accentuer encore l'impression de terreur qui se répandait déjà. Il importait, en frappant un endroit qu'ils aimaient, d'intimider les habitants de Liége et de faire tomber chez eux toute idée de résistance.

Visé, cette riante cité baignée par la Meuse, fut donc incendiée par ordre, de propos délibéré, à titre d'exemple ou pour raison

d'effroi... Rien ne fut épargné : ni son hôtel de ville, jolie construction du XVII^e^ siècle surmontée d'un campanile, ni la superbe église qui se trouvait à l'extrémité de la ville sur un vaste plateau. Là encore l'incendie fut volontaire : des matières inflammables furent, en effet, jetées à l'intérieur du monument par les troupes allemandes.

La destruction de cette église est une perte irréparable. Elle offrait d'abord un grand intérêt historique, puisque sa fondation remontait à Berthe, fille de Charlemagne[1]. Puis, la valeur architecturale de cet édifice se doublait du prix des trésors qu'il renfermait. Citons une châsse en argent doré[2], grand sarcophage terminé par un toit à double versant et orné de bas-reliefs séparés par des colonnettes à fût cylindrique. Elle datait du XI^e^ ou du XII^e^ siècle, avait été apportée à Visé, au XIV^e^ siècle, par les chanoines de Celles et contenait les ossements de saint Hadelin. Un second reliquaire de saint Hadelin, du XV^e^ siècle, était conservé dans une autre église de Visé, l'église Saint-Martin, également détruite.

Les troupes allemandes continuaient, cependant, à avancer vers Liége; et partout, quelle que soit la route prise, la fumée des incendies marque encore leur passage.

Dolhain, Baelen, Cornesse, Olne, Soiron, Forêt, Louveigné, Sprimont, Esneux, Poulseur, Herve, Bousche-le-Melen, Micheroux, en forment les lugubres étapes; elles sont les nouvelles stations du calvaire de la Belgique : et toujours le meurtre et le pillage accompagnent l'incendie!

Comme l'a écrit M. van den Heuvel, ministre d'État et ancien ministre de la Justice en Belgique, « ce ne sont que des ruines qui s'amoncellent le long de nos routes[3] ».

Puis, les Allemands, remontant les rives de la Meuse, poussent vers Namur. Ils recommencent, ou plutôt ils accentuent encore, à Andenne ce qui a été fait à Visé. Car ils n'ont pas trouvé à Liége, comme ils le voulaient, une population terrorisée et prête à accepter le joug teuton. On redouble donc de cruauté, toujours à la poursuite du même but. Nous en avons l'impudent aveu dans une proclamation du général commandant en chef von Bulow, proclamation qui fut affichée sur les murs de Liége; elle porte ceci :

« C'est avec mon consentement que le général en chef a fait brû-

1. Elle avait été en grande partie reconstruite aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

2. Elle mesurait environ 1^m^50 de long sur 60 ou 70 centimètres de hauteur.

3. Introd. des rapports de la Commission d'enquête instituée par le gouvernement belge, p. 2.

ler toute la ville d'Andenne et fait fusiller environ cent personnes[1].

« Je porte ce fait à la connaissance de la ville de Liége pour que les Liégeois se représentent le sort dont ils sont menacés.

VON BULOW[2]. »

Voilà donc le « système » bien établi et proclamé. Il sera même appliqué avec une rigueur croissante; car ce qui a été fait pour tant de petites communes d'abord, puis pour Visé, Tamines, Andenne, le sera, sans plus d'hésitation et sans plus de scrupule humanitaire ou archéologique, pour les villes plus importantes, et si riches au point de vue de l'art et de la science, qui se nomment Dinant, Malines, Louvain, Termonde, Dixmude, Nieuport et Ypres...

Ah ! le manifeste des Quatre-vingt-treize intellectuels allemands, parmi lesquels figure S. Exc. M. le conseiller Bode, surintendant des Beaux-Arts de l'empire allemand, n'a pas craint d'affirmer que « *les Allemands ne le cèdent à personne en fait d'amour de l'art* » : eh bien ! il résulte, avec toute évidence des faits, que la destruction d'un nombre incalculable d'œuvres d'art et des monuments les plus précieux a été voulue et systématiquement ordonnée. « Ce qui frappe dans les forfaits commis par les Allemands, — écrit M. van den Heuvel, — c'est qu'ils ne sont point des actes isolés, commis dans la fièvre du combat ou l'œuvre exceptionnelle de quelques misérables. Ils ont un caractère uniforme. Ce sont des manifestations *voulues* d'un *système*. »

Ce système avait pour but principal d'intimider les villes importantes dans lesquelles les Allemands voulaient séjourner. On prit donc une carte de la Belgique, et, à côté de chaque grande agglomération désignée pour être occupée, on marqua une victime, sans se demander si celle-ci était intéressante ou non : Visé paya pour Liége, Andenne aussi; Dinant pour Namur; Louvain pour Bruxelles; Malines pour Anvers[3], et Termonde pour Gand.

Toutes ces villes étaient ouvertes et non défendues; or, la convention de La Haye porte :

« ART. 25. — *Il est défendu d'attaquer ou de bombarder les villes et villages qui ne sont pas défendus.* »

1. Ce chiffre est inférieur de plus de moitié à la réalité.
2. Rapport de la Commission d'enquête, t. I, p. 140.
3. Anvers souffrit cependant du bombardement. Des bombes furent également jetées sur cette ville par des zeppelins; une d'elles tomba à quelques mètres de la maison que j'habite.

Toutes les villes étaient remplies de monuments et d'églises; or la convention de La Haye porte encore :

« Art. 27. — *Dans les bombardements toutes les mesures doivent être prises pour épargner autant que possible les édifices consacrés au culte, aux arts et aux sciences et les monuments historiques.* »

Nous avons déjà montré, et nous allons encore mieux voir, comment les Allemands mirent, au contraire, un vrai parti pris à détruire les plus beaux monuments et les œuvres d'art les plus précieuses des provinces belges.

Passons à Namur. Dès leur entrée, certains monuments sont



Cliché Neurdein.

VUE DE DINANT-SUR-MEUSE AVANT LA GUERRE
L'ÉGLISE NOTRE-DAME ET LA CITADELLE

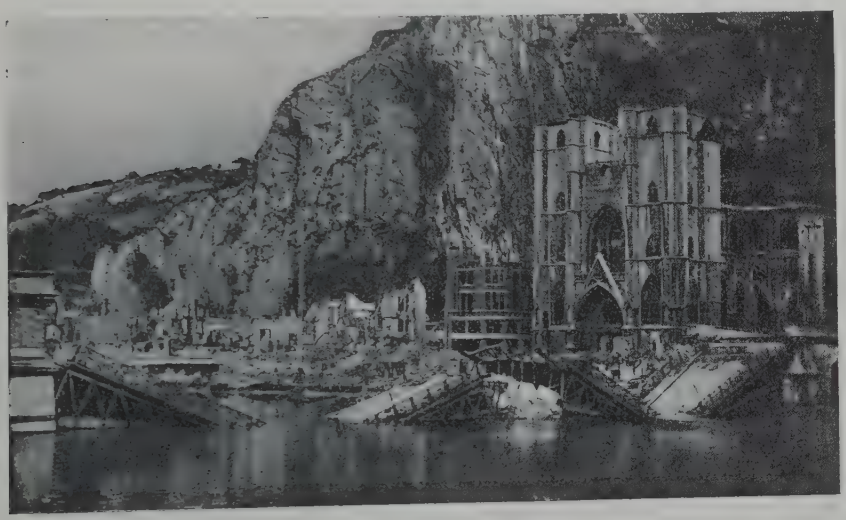
incendiés, non pas par le feu mal dirigé d'un bombardement, mais par le jet à la main, dans chaque édifice, de matières inflammables. Ce fut ainsi que l'hôtel de ville de Namur, avec ses archives et ses tableaux, fut délibérément détruit. Quelques habitations de la place subissent le même sort : on a soin de choisir les plus belles; ce sont des maisons pittoresques du XVIII^e siècle.

Mais ceci n'est rien à côté de ce qui se passait, presque en même temps, à Dinant.

A Dinant, plus de 700 civils, dont 73 femmes et 39 enfants, furent torturés et fusillés ou mitraillés. A ce tableau de carnage il fallait un cadre approprié et digne de l'œuvre impériale : 1 200 maisons sur 1 400, un hôtel de ville, trois églises et d'autres monuments encore, pillés puis incendiés, le constituèrent. Ici, de nouveau, la

beauté n'eut aucune influence sur la mentalité allemande. Car je ne connais pas de ville plus charmante et plus riante que la petite cité de Dinant avant la guerre.

Un grand rocher escarpé, couronné par les murs d'une citadelle, dominait ses maisons qui, serrées sur l'étroit espace existant entre la montagne et la Meuse, semblaient avoir plongé leurs fondations jusque dans le fleuve. La longue collaboration des siècles avait encore ajouté à l'enchantement du site. C'étaient pour la plupart de vieilles constructions coloriées et à étages saillants, dont quelques-unes encore flanquées de tourelles; elles se reflétaient ou plutôt, coquettes,



L'ÉGLISE NOTRE-DAME A DINANT APRÈS L'INCENDIE

se miraient dans l'eau qui les baignait. Au-dessus d'elles, le long du rocher, se dressait très haut, altier et pittoresque, le clocher bulbeux de l'église Notre-Dame. Cette tour originale était d'un tout autre style que l'église; elle avait été ajoutée au XVII^e^ siècle au beau monument qui vient d'être détruit avec elle.

Celui-ci datait du XIII^e^ siècle. Jean d'Ardenne, dans son excellent *Guide* de ce pays, considère avec raison cette église comme « le spécimen le plus complet qui existe en Belgique de l'architecture gothique primaire ». Son élégant portail témoignait de l'influence que la cathédrale de Reims exerçait jusque sur les bords de la Meuse.

Rien ne peut donc décrire l'étendue d'un tel forfait. Il faut remonter jusqu'aux plus mauvais jours du règne de Charles le Téméraire pour en trouver l'équivalent. Encore ce prince, si prompt à l'emportement, se borna-t-il à faire sentir sa colère à Dinant et à

Liége; et il eut un tel remords de son double crime qu'il voulut l'expier. En témoignage de ce repentir, il donna même à l'église Saint-Lambert, à Liége, un petit monument en or qui le représente à genoux, demandant pardon à Dieu par l'intercession de saint Lambert... Que de statues de ce genre ne faudrait-il pas, si la voix de la conscience pouvait se faire entendre aujourd'hui chez nos cruels envahisseurs! Mais leur conscience, où est-elle?

Devant Dinant, on peut se le demander, mieux que partout ailleurs. Et nulle part plus que de ces ruines, rougies par le sang ou noircies par le feu, ne montent des voix vengeresses. Car, si les pierres ont leurs larmes, elles ont aussi des cris de haine. Elles demandent justice et réparation. Que tous ceux que la beauté d'un paysage a jamais arrêtés, que les artistes, que les archéologues écoutent ces accents déchirants et joignent leurs protestations indignées aux malédictions de tous les Belges!

A quelques kilomètres de Dinant, à Hastière, une de nos plus belles églises romanes venait d'être restaurée avec le soin le plus scrupuleux. Là encore, la barbarie allemande s'est donné libre cours : le vieux sanctuaire a été complètement pillé et saccagé[1], pendant que 80 maisons, sur les 90 que comptait le village, étaient incendiées.

Et qu'on ne croie pas à un fait isolé! Dans les environs de Namur et de Dinant, ce sont partout les mêmes crimes, volontairement commis : Houx et Gemmechene sont entièrement détruits; Hermeton-sur-Meuse également; Romedenne n'est qu'un monceau de ruines; Surice est complètement rasé; Anthée a le même sort; d'Onhaye il ne reste que quelques maisons; Auvelais, Spontin, Maurenne, Villersie, Villers-en-Fagne, Franchimont, Frasnes, Morville, Dourbes brûlent à leur tour. Et, plus loin, les mêmes lueurs montent sinistrement des petites villes ou villages si pittoresques qui s'appelaient Neufchâteau, Etalle, Houdermont, Rulle, Tintigny, Jamoigne, Jehonville, Framont, les Bulles, Moyen, Ochamp, Offagne, Assenois, Rossignol, Massy, Bertrix, Bleid, Ethe, Signeux, Latour, Saint-Léger, Semel, Villance, Bellefontaine, Baranzy, Anloy, Claireuse. De plusieurs de ces agglomérations, il ne reste pas une maison[2].

En aucun de ces lieux, les incendiaires ne se préoccupent de la conservation d'un monument ou d'une église. Celles de Walcourt, Spontin, Frasnes, Pourcheresse, Ethe, Surice, Evrehailles, Rome-

1. Rapport de la Commission d'enquête, t. 1, p. 129.
2. Et partout les fusillades de civils accompagnent le pillage et l'incendie.

denne, Villersie furent même incendiées par ordre supérieur[1]. Celles d'Ortho, Maissin, Bonnines, Maizeret, Cognelée, Foy-Notre-Dame, Sorinnes furent profanées, pillées et saccagées, comme celle d'Hastière. L'évêque de Namur évalue à plus de cinquante le nombre d'églises détruites volontairement dans son diocèse[2]. « Nous affirmons solennellement — déclare à son tour le corps épiscopal belge — que l'armée allemande s'est livrée en cent endroits différents à des incendies, à des pillages et à des sacrilèges dans nos églises[3]. » Et si ce chiffre n'a pas été dépassé, ce n'est pas la faute du haut commandement allemand, mais bien parce qu'en certains endroits quelques officiers et soldats reculèrent devant la barbarie des ordres donnés ou ne les exécutèrent que partiellement. A des femmes belges se lamentant devant les atrocités commises, des soldats allemands dirent : « Vous avez tort de vous plaindre ici, car nous ne faisons pas le quart de ce qui nous a été ordonné[4]. »

Devant l'odieux de leurs forfaits, les Allemands ont cherché, après coup, à faire croire à l'attaque de leurs troupes par des civils. On a créé, pour les neutres, la légende des jeunes filles belges crevant les yeux des blessés, puis celle des francs-tireurs. Mille protestations se sont élevées : « Nous affirmons — a écrit l'évêque de Namur, dont le diocèse aurait été, au dire des Allemands, le principal repaire des francs-tireurs, — nous affirmons avec le peuple belge tout entier que l'histoire des francs-tireurs belges est une invention, une calomnie[5]. » Le cardinal Mercier et les autres évêques belges font le même serment : « Les accusations impudentes du gouvernement allemand sont des calomnies; nous le savons et nous le jurons[6]. » Le mensonge était donc venu ajouter sa lâcheté à l'ignominie du crime.

Il en est de même pour Louvain[7].

Les intellectuels, y compris M. Bode et quelques autres esthètes allemands de la plus haute « Kultur », n'ont pas craint de faire cette déclaration : « *Il n'est pas vrai que nos troupes aient brutalement*

1. Rapport de la Commission d'enquête, t. II, p. 106.
2. Lettre de protestation de l'évêque de Namur, 22 janvier 1915.
3. Lettre des évêques belges aux évêques allemands.
4. Rapport de la Commission d'enquête, t. I, p. 129.
5. Protestation de l'évêque de Namur en date du 22 janvier 1915.
6. Lettre des évêques belges aux évêques allemands.
7. Les Allemands ont prétendu après coup, pour se disculper, qu'ils avaient été attaqués à Louvain par des « civils ». C'est absolument faux : pas une attaque n'eut lieu.

détruit Louvain... Il n'est pas vrai que nos soldats aient porté atteinte aux biens d'un seul citoyen belge... »

Nulle part l'audace de ces mensonges habituels n'est plus flagrante ; nulle part le crime ne fut plus prémédité, plus délibérément accompli. C'est, en effet, après plusieurs jours de paisible occupation de la ville, qu'à Louvain les troupes allemandes, sur un ordre donné, se mettent au pillage. Tout cela se fait sous les yeux des officiers; c'est encore sur « l'ordre de l'autorité supérieure, qu'une partie du butin est expédiée en Allemagne. En un rien de temps, pendules et pianos, tableaux et objets d'art s'entassent dans des charrettes et des fourgons à destination de l'Allemagne[1] ». « Ce qu'on ne peut emporter est brisé ou détruit[2] ». La collection de M. David, évaluée un million, est mise à sac, volée ou brûlée. Car l'incendie suit le pillage : « il n'a même souvent d'autre but que d'en faire disparaître les traces[3] ».

Ailleurs, c'est à la beauté même des monuments ou à la rareté des trésors qu'on s'attaque de propos délibéré.

Au centre de Louvain s'élevait une magnifique église gothique, la collégiale Saint-Pierre. Pour y mettre le feu, des soldats grimpèrent dans la toiture et l'imbibèrent de pétrole. Le fait est certain, prouvé. Le récit du professeur Paul Clemen, de Bonn[4], prétendant que le feu a été communiqué à Saint-Pierre par l'incendie d'une maison voisine, ne peut pas se soutenir, puisque l'église était séparée de toute autre construction par de grands espaces vides. Bien plus, il résulte d'une enquête faite en Belgique par un prêtre autrichien sur l'initiative du cardinal-archevêque de Vienne[5], que « *l'église Saint-Pierre a été incendiée de propos délibéré. Elle brûla* AVANT *les maisons qui l'entouraient. Chacune des chapelles du côté de l'épître, séparées entre elles par des murs épais qui font saillie, a été incendiée. L'intention est donc évidente...* »

L'église Saint-Pierre a énormément souffert : « Sa tour est à demi effondrée et découvre les blessures faites dans ses flancs, les

1. Rapport de la Commission d'enquête, t. I, p. 150.
2. *Ibid.*, t. I, p. 75.
3. *Ibid.*, t. I, p. 75.
4. Dans une brochure récente, répandue à profusion dans les pays neutres : *Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz* (*L'État des monuments artistiques sur le théâtre occidental de la guerre*) — tirage à part de la *Zeitschrift für bildende Kunst* de Leipzig — p. 8.
5. Et dont le rapport a été publié dans le journal hollandais le *Tijd*, nos des 24 et 25 août 1915.

cloches gisent en pièces sur les dalles du narthex, la lumière pénètre à flots par les verrières brisées[1] ». Cette collégiale n'était pas seulement un merveilleux monument, elle constituait par ses richesses un temple de l'art. Ses autels, ses confessionnaux, ses statues, et de nombreux tableaux, dont un très beau Gaspard de Crayer, furent détruits par les flammes. Il en est de même des fresques de Roger van der Weyden. Deux tableaux de Thierry Bouts



Cliché de l'*Illustration*.

LA COLLÉGIALE SAINT-PIERRE ET L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN APRÈS L'INCENDIE

purent, cependant, être retirés à temps du brasier; mais sont-ils sauvés pour cela?

Un crime plus monstrueux encore se commettait à quelques pas de là[2]. Il s'agit de l'incendie de l'Université et de sa bibliothèque. Ici encore les Allemands ne peuvent invoquer aucune excuse : « *La bibliothèque a été incendiée de propos délibéré : le mercredi matin elle était totalement brûlée, chose impossible sans moyens chimiques.*

1. *Journal de Genève.*

2. L'hôtel de ville fut épargné parce que la « Kommandantur » s'y était installée, mais toutes les belles maisons des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qui se trouvaient à côté et continuaient vers le Vieux Marché, furent complètement détruites. Dans chacune d'elles on jeta successivement des matières inflammables.

A un officier qui présidait à l'incendie un Père Joséphite fit observer que les bâtiments qu'on détruisait étaient la célèbre bibliothèque de l'Université. Il se borna à répondre : « Es ist Befehl » (C'est l'ordre)[1]. »

Depuis la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie, pareille honte n'a déshonoré un conquérant. Car la bibliothèque de Louvain était une chose inestimable, connue des savants du monde entier, « un pur joyau, un trésor sans prix », a écrit le cardinal Mercier[2].



Cliché des Monuments historiques.

LE VESTIBULE DE L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN AVANT LA GUERRE

Elle avait trouvé une place digne d'elle dans les anciennes Halles de Louvain, construction du plus haut intérêt archéologique, datant du XIV^e^ siècle, et qui fut naturellement incendiée avec les livres. Ceux-ci étaient au nombre de plus de 250 000, dont la plupart fort précieux, comme, pour n'en citer qu'un, l'exemplaire sur vélin d'André Vésale, édition de Bâle, donné à l'Université par Charles-Quint; plus de 500 manuscrits, dont plusieurs autographes de Juste Lipse, Thomas à Kempis, etc.; de précieux livres d'Heures ornés de miniatures et près de 1 000 incunables complétaient ce trésor de

1. Rapport de l'enquête ecclésiastique autrichienne (*Tjid*, n^os^ des 24 et 25 août 1915).

2. Réponse au général von Bissing (1916).

science et d'érudition. Ah! comme on comprend les accents désolés de la lettre pastorale du cardinal Mercier, « pleurant la destruction de la superbe collégiale Saint-Pierre, de l'antique collège Saint-Yves, de l'École des Beaux-Arts, des Halles séculaires, de notre riche bibliothèque avec ses incunables, ses manuscrits inédits, ses archives, ses collections, la galerie de ses gloires, toute cette accumulation de richesses intellectuelles, historiques et artistiques, fruits de tant de siècles de labeur![1] »

Quelques livres ont-ils pris — avant l'incendie — le chemin de



Cliché Neurdein.

LA GRANDE SALLE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN AVANT LA GUERRE

l'Allemagne? On l'a prétendu, comme on le dit aussi pour les deux précieux tableaux de Th. Bouts. Toute la conduite des Allemands légitime le soupçon. Cela paraît même d'autant plus vraisemblable que, dans leurs écrits, les Allemands ne craignent pas de réclamer cyniquement ces monstrueuses spoliations : « Quelle sera la contribution de guerre imposée à la Belgique? » se demande une importante revue allemande, le *Kunst und Künstler*[2]. Et voici la réponse : « Nous ne réclamons pas seulement de l'or monnayé. Chaque ville de ce pays a été une patrie des arts, chaque église un sanctuaire de

1. Lettre pastorale de Noël 1914. 1 600 maisons furent en outre détruites à Louvain.

2. Novembre 1914, p. 35.

la peinture... Les petits-fils des van Eyck et des Rubens ont conservé beaucoup de tableaux qui possèdent, outre leur inappréciable valeur idéale, une valeur matérielle qui peut s'exprimer en millions, et sur cette partie aussi du patrimoine national de l'ennemi, le poing du vainqueur devra s'abattre. »

Ils comptent, assurément, dans leur fol orgueil, placer les tableaux de Bouts et les autres œuvres d'art volées dans quelqu'un de leurs musées, lorsqu'on n'y pensera plus. Mais nous ne les oublierons pas; ce qui ne nous empêche pas d'avoir actuellement les pires craintes pour leur séjour momentané en Allemagne. Comment ne pas se demander, en effet, avec angoisse, si ces panneaux délicats ne vont pas être maltraités comme nos prisonniers ou martyrisés comme l'ont été tant d'innocents? Il y a à Berlin de terribles « restaurateurs » qui ont déjà mis à mal les Rubens comme les Fragonard de l'empereur. On a pu en juger à Paris en 1900 et à Bruxelles en 1910. Les glacis, la patine, fi donc! Ces gens ne connaissent aucune nuance : un tableau se frotte comme une casserole.

Le cri d'indignation soulevé par la destruction de Louvain sauva peut-être Malines d'une ruine complète. Les Allemands s'étaient, cependant, déjà attaqués à sa haute tour et à sa belle cathédrale[1]. Des dégâts fort importants avaient même marqué les premiers bombardements, tant sur ce monument que sur les constructions voisines. Qui ne se rappelle, parmi ceux qui ont visité Malines, les jolies maisons à pignons des XVI^e^ et XVII^e^ siècles qui, à l'ombre de la grande tour de Saint-Rombaut, entouraient son hôtel de ville et lui faisaient un si joli cadre? Tout cela n'est plus que ruines. L'ancien hôtel de ville — musée actuel — a été fortement endommagé. Les autres églises, toutes très riches en œuvres d'art, bien qu'ayant moins souffert que Saint-Rombaut, reçurent également des obus, car c'étaient toujours les monuments que les Allemands visaient d'abord.

Dans une de ces églises, à Notre-Dame, se trouvait un des plus vigoureux tableaux que Rubens ait jamais peints. C'est un triptyque qu'il exécuta, en 1619, pour la confrérie des poissonniers de Malines, moyennant la somme de 1600 florins. Le panneau central représente la *Pêche miraculeuse*. Il y a là, dit Fromentin, qui a consacré

1. M. Paul Clemen, dans la brochure mentionnée plus haut, ne craint pas d'affirmer que les dégâts causés à Saint-Rombaut sont le fait des batteries belges d'Anvers. Il oublie que les trous d'obus sont tous dans des murs du côté opposé, c'est-à-dire dans la façade regardant les batteries allemandes. Les Belges n'ont d'ailleurs jamais tiré sur Malines.

quelques-unes de ses meilleures pages à l'étude de cette peinture, deux torses nus qui sont célèbres « et puis, cet étonnant pêcheur qui hisse la nasse miraculeuse... il semble échappé de quelque poème moderne ». Dans cette œuvre « Rubens peint comme un ange et montre qu'il n'a peur de rien », ajoute le grand critique. De nombreux éclats d'obus ont atteint le Christ. C'est la marque du baiser d'un nouveau Judas, car c'est près de ce tableau que Guillaume II, ainsi que nous l'avons raconté, la main tendue comme pour un serment, affirmait, en 1910, son culte pour l'art et son amitié pour la Belgique « *neutre* » et « *pacifique* ».

A côté de ces grands drames, que d'autres crimes ! Les deuils et les ruines marquent le passage des Allemands dans la province d'Anvers et le Brabant, comme précédemment dans les provinces de Namur, de Liége et du Luxembourg... en attendant le tour des Flandres ! Et Lierre, Aerschot[1], Heyst-op-ten-Berg, Bourg-Léopold, Hérentals, viennent lugubrement s'ajouter à nos listes et y prendre les premiers rangs, en raison de leurs souffrances particulièrement cruelles. Mais que d'autres villages il faudrait citer à leur suite[2] ! En nous basant sur une statistique allemande, qui assurément n'a pas forcé les chiffres, il y aurait en Belgique, sans comprendre les Flandres, *vingt-six mille* maisons détruites par les Allemands, sans parler des églises et des autres monuments ! C'est le Dr Bode, le surintendant des Beaux-Arts allemand, dont on regrette de toujours trouver le nom lorsqu'il s'agit de légitimer et d'approuver les actes les plus barbares, qui nous fournit ces renseignements[3]. *Vingt-six mille* maisons, sans compter Ypres, Dixmude, Nieuport, entièrement rasés, et vingt villages de l'Yser tout à fait ruinés ! Et M. Bode trouve que c'est peu, que « c'est loin d'être exagéré » !

Rien n'est respecté. Le cardinal Mercier le constate : « Dans mon diocèse des églises, des asiles, des hôpitaux en nombre considérable sont hors d'usage ou en ruines. Des villages entiers ont disparu...[4]. »

Villes ou villages riches, églises superbes ! Telle celle de Lierre, grande comme une cathédrale et classée parmi nos plus beaux monuments gothiques. Elle offre aujourd'hui le plus lamentable

1. « La ville d'Aerschot a été *entièrement* mise à sac. Dans les maisons particulières, les tableaux ont été lacérés, les œuvres d'art brisées. » (Rapport de la Commission d'enquête, t. I, p. 62.)

2. « En quittant Louvain, à partir de Weert-Saint-Georges, je n'ai rencontré que des villages brûlés », écrit un voyageur.

3. Revue *Wieland* et *Deutsche Tageszeitung* du 17 juillet 1915.

4. Lettre pastorale de Noël 1914.

tableau. La jolie place de Lierre, avec son hôtel de ville du XVII^e^ siècle et toutes ses vieilles maisons, a également été détruite. Son antique béguinage, lui aussi, n'est plus qu'un amas de ruines.

Une autre petite ville, chère aux artistes, a encore plus souffert. C'est Termonde, située de l'autre côté d'Anvers, le long de l'Escaut. Sa grande place était charmante, avec son joli hôtel de ville à perron, son musée et ses maisons à pignons. Or, jamais le délire teutonique ne se montra plus féroce que contre cette pauvre ville. Son martyre prémédité dura plusieurs jours. Le bourreau s'amusait à prolonger l'agonie. Mais il ne lâcha sa victime que lorsqu'il fut bien sûr que le feu avait accompli toute son œuvre. « Qu'il est triste, le tableau que j'ai sous les yeux ! » m'écrivait, le 18 septembre 1914, un jeune volontaire belge, qui devait héroïquement tomber quelques semaines plus tard sur l'Yser et dont les sentiments patriotiques s'alliaient au culte du beau et à la vénération du passé, « qu'il est déchirant de voir monter vers le ciel ces flammes et cette épaisse fumée qui coupent l'horizon ! C'est Termonde et les derniers de ses monuments, épargnés jusqu'à présent, qui brûlent... Tout un passé d'art et de souvenirs !... Et je pense tristement et désespérément aux Huns... »

La comparaison était juste et l'accusation également. En aucun endroit l'espèce de plaisir barbare que les Allemands ont mis à détruire nos monuments d'art n'apparaît plus clairement. C'est le 4 septembre[1] que ces « Huns » arrivent devant Termonde, ville ouverte, non défendue à ce moment. « L'église, spécialement visée, est aussitôt bombardée[2]... Le lendemain, 5 septembre, commença, sous les ordres du major von Sommerfeld, l'incendie systématique de la ville. L'église du béguinage, construction du XVI^e^ siècle, fut incendiée après avoir été aspergée de pétrole[3]. »

L'apparition de quelques troupes belges (un escadron de lanciers, une batterie d'artillerie et quelques cyclistes) arrêta l'œuvre de dévastation avant qu'elle fût achevée. L'hôtel de ville, où l'état-major allemand s'était installé, le musée, la bibliothèque, le dépôt des archives et quelques belles maisons, étaient encore debout.

Mais le 16 septembre les Allemands revinrent en grandes forces et avec une puissante artillerie. Après avoir lutté et résisté héroïquement pendant vingt-quatre heures, la petite troupe belge dut battre

1. Deux villages voisins de Termonde, Saint-Gilles et Appels, sont également bombardés et détruits sans motif ce même jour.
2. Rapport de la Commission d'enquête, t. I, p. 112.
3. *Ibid.*, t. I, p. 113.

en retraite. Alors l'œuvre de destruction fut vivement reprise. Et il se passa cette chose inouïe, attestée par des personnes d'une indiscutable honorabilité, qui fait penser à la folie de Néron brûlant Rome : c'est le commandant allemand qui, pour mieux jouir de l'incendie qu'il a ordonné, se fait apporter un fauteuil au milieu de la place, en face du pittoresque hôtel de ville déjà illuminé par les flammes et multiplie ses ordres barbares[1]. Cela se passait le 18 septembre ; et c'est cet incendie qui arrachait des larmes à nos braves soldats belges, trop peu nombreux, hélas! pour défendre contre ces « Huns » nos vieilles cités et tous nos trésors. C'est de cette façon que fut achevée la destruction de Termonde.

Les Barbares ne s'étaient naturellement pas occupés des richesses artistiques dont Termonde s'enorgueillissait : *Væ victis!* Le plus précieux trésor échappa, cependant, à leur rage aveugle. C'est un grand tableau d'autel de Van Dyck, représentant le Christ sur la croix avec le douloureux groupe de la Vierge, de saint Jean et de la Madeleine. Cette œuvre pathétique put être retirée à temps de l'église et emportée à Gand. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis. Elle est peut-être au musée de cette ville, ouvert, paraît-il, à certains jours, par ordre de la « Kommandantur ». La même mesure a été également imposée aux musées d'Anvers et de Bruxelles.

Les Allemands, qui se sont emparés de diverses petites collections[2], n'ont pas jusqu'à présent, par crainte des « neutres », osé piller nos grands musées ; mais ils veulent pouvoir en faire librement l'inventaire et, en attendant le moment propice, donner à leurs futurs déménageurs la joie de contempler ce qu'ils considèrent comme leur butin. Déjà, ils ont voulu remplacer les inscriptions françaises qui se trouvaient au-dessous des tableaux, par des textes allemands. On nous assure que la Commission des musées de Bruxelles, qui compte parmi ses membres des peintres et des amateurs d'art bien connus à Paris, tels que le comte de Lalaing, MM. Ch.-L. Cardon et A.-J. Wauters[3], s'y est patriotiquement refusée.

Termonde brûlait encore lorsque commença la ruée allemande sur l'Yser. Une vague immense déferlait brusquement, qui devait, croyaient nos envahisseurs, submerger ce qui restait de l'armée

1. Il fait notamment incendier un hospice de vieillards en ne laissant aux religieuses qui les soignaient que quelques minutes pour évacuer leurs malades. Un paralytique ne put être sauvé. (Rapport de la Commission d'enquête.)

2. Telle la collection Huybrits à Tongres et quantité de collections particulières.

3. Décédé depuis que cet article a été écrit.



Cliché de l'*Illustration*.

LA HALLE AUX DRAPIERS ET LA CATHÉDRALE SAINT-MARTIN A YPRES EN AOUT 1915
(L'HÔTEL DE VILLE A ÉTÉ ANÉANTI)



Cliché Neurdein.

LA HALLE AUX DRAPIERS ET L'HOTEL DE VILLE D'YPRES AVANT LA GUERRE

Imp Melzer

belge. Mais là elle se heurta à une résistance désespérée et vraiment surhumaine. Dans un pays plat et dépourvu de toute fortification, 45 000 Belges, sous les ordres de leur héroïque souverain, tinrent en échec pendant douze jours[1], des armées allemandes dix fois plus nombreuses et pourvues d'une formidable artillerie !

Ni la Meuse, ni l'Escaut n'avaient pu arrêter l'envahisseur : l'Yser, ce fleuve à peine large comme une petite rivière, le fit. Son flot se leva, comme celui de la Mer Rouge, flot de fer[2] qui résista avant d'engloutir, flot de pourpre, rougi par le sang de nos intrépides enfants, flot sauveur qui permit aux armées alliées de préserver Calais. Pour la troisième fois, l'armée belge détruisait le plan de Guillaume II.

Le dépit des Allemands se traduisit par un redoublement de rage. Et c'est ce qui explique que toute la région de l'Yser ne montre plus aujourd'hui que villes rasées et villages en ruines ! Car, profitant de la grande portée de leurs canons, nos barbares ennemis ont détruit tout ce qu'ils pouvaient atteindre. « C'est — a écrit le ministre des Travaux publics de Belgique, M. Helleputte, — une guerre de destruction qu'ils mènent ; et lorsque nos monuments sont tombés sous leurs coups, ils s'acharnent encore sur leurs débris... Toute distinction entre les villes fortifiées ou défendues et les villes ouvertes et non défendues, est naturellement inexistante pour eux[3]. »

Rien n'est plus vrai. La chose est surtout frappante à Ypres. En effet, Ypres, dont les monuments remontent à cinq ou six siècles et qui était fortifiée alors, a subi de nombreux sièges. Elle fut investie notamment par les Anglais en 1383, prise par les mercenaires mal famés du prince de Parme en 1584, prise encore et reprise par les Français au XVII^e siècle, conquise par les armées de la République et de l'Empire ; mais Ypres ne connut jamais, au cours de ces événements, des jours de barbarie et d'horreur comme ceux qui l'ont à jamais ruinée en 1914 et en 1915. Ses monuments avaient été respectés par tous ses conquérants ou assiégeants ; il fallut la haute « Kultur » allemande pour détruire tant de gloire et de beauté. Ypres, ville fortifiée, avait été épargnée dans ses richesses artistiques, Ypres, ville ouverte, fut incendiée jusque dans ses musées !

1. L'état-major français leur avait demandé de tenir pendant quarante-huit heures.

2. « Yser » veut dire « fer » en flamand.

3. Rapport au Roi (25 août 1915). M. Helleputte fait remarquer dans ce même rapport que, dans leur système de destruction, les Allemands ne font aucune différence entre les villes et les villages.

Cependant la guerre durait déjà depuis quatre mois, lorsque les armées de Guillaume II arrivèrent devant cette ville. Et les nombreux forfaits commis de Visé à Termonde, avec les raffinements que nous avons vus, eussent dû — croirait-on — avoir calmé quelque peu les passions les plus sauvages. Le contraire arriva.

Devant Ypres, les Allemands montrèrent, en effet, que le pays conquis ne suffisait pas à leur soif de barbarie ; il leur fallait encore incendier et ruiner tout ce qui, ayant un caractère artistique, pouvait être atteint par leur artillerie lourde. Détruire pour détruire, comme à Reims, à Arras, à Louvain, par rage, par sadisme, pour la joie ignoble de quelques gros officiers poméraniens ivres !... Un journal allemand, voulant faire l'éloge de la fabrication Krupp et prouver la précision de ses gros mortiers, a, dit-on, raconté cyniquement le bombardement du beffroi d'Ypres. C'était après un repas dont les vins fins, naturellement volés à quelque cave du voisinage, avaient mis les officiers en verve... de vandalisme. C'est alors qu'un des convives, ayant émis des doutes sur la portée des canons lourds nouvellement arrivés, le commandant de la batterie proposa de les essayer, en prenant pour cible la tour des Halles d'Ypres. Ainsi fut fait[1]. Bientôt les Halles prirent feu, le musée fut incendié à son tour, et quelques heures de cette fête « boche » firent de cette ville si artistique et si riche le plus triste tableau qu'on pût voir...

Pour pleurer Ypres, cité particulièrement chère à tous les Flamands et que j'aimais tant, il faudrait des accents puissants comme ceux de la Muse désolée de Virgile racontant la ruine d'Ilion :

Quis cladem illius noctis, quis funera fando
Explicet, aut possit lacrymis æquare labores ?
Urbs antiqua ruit, multos dominata per annos.

Ypres symbolisait en quelque sorte la puissance et l'orgueil des communes flamandes au moyen âge. Sur les murs de ses vieux

1. Je trouve dans une publication officielle militaire, la *Kriegszeitung der vierten Armee*, la confirmation de la partie essentielle de ce récit. La voici : « Le major prit la décision d'abattre la tour des Halles. C'ÉTAIT LA UNE AUBAINE EXCEPTIONNELLE pour le commandant de la batterie des gros mortiers. Rapidement des ordres furent donnés. Le premier coup part... le but est atteint... Des rectifications de tir ont encore lieu après le second coup. Dès le quatrième, la base de la tour est atteinte... Nous voyons bientôt que la tour est fendue jusqu'au milieu... Au douzième coup, toute une partie s'abat. Puis nos obus inlassables frappent à gauche et à droite, devant et derrière les Halles et la tour... » La destruction des Halles fut donc préméditée, ordonnée, poursuivie avec ténacité, exécutée comme « une aubaine exceptionnelle » !... Et il ne nous serait pas permis de parler de barbarie !

monuments, il y avait un reflet de la gloire de notre passé. Nous en étions fiers. Les étrangers, à leur tour, se laissaient prendre à son charme, car « aucune cité n'avait gardé une empreinte plus vive de ses jours de grandeur et d'opulence... Aussi l'artiste autant que l'historien et l'archéologue trouvaient-ils dans ses murs d'innombrables occasions d'émotions, d'études et d'informations du plus haut intérêt[1] ». A tous Ypres réservait des joies et des surprises. C'était, en effet, une des villes les plus riches qu'on pût voir en monuments



Cliché Antony-Ypres.

LA GRANDE GALERIE DU PREMIER ÉTAGE DES HALLES D'YPRES AVANT LE BOMBARDEMENT

et en œuvres d'art. Son vieux beffroi, haut de soixante-dix mètres, datait de l'an 1200. Il dominait ses Halles célèbres, puis, alentour, quantité d'églises, de chapelles, d'hospices, et enfin d'innombrables maisons ayant toutes conservé soit une façade de bois, soit des pignons du XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ ou XVIII^e^ siècle.

Son Marché était vaste et étendu, comme celui d'une cité qui avait contenu 100 000 habitants au XIII^e^ siècle. C'est à cette époque que quelques-uns d'entre eux avaient élevé pour les besoins de leur industrie et la sauvegarde de leurs droits, ces Halles immenses dont la perte est vraiment irréparable. Car ce monument, a écrit

1. H. Hymans, *Bruges et Ypres* (coll. des « Villes d'art célèbres »); Paris, H. Laurens, édit.

un auteur français, « égale par ses dimensions la majesté des cathédrales, par la beauté de ses lignes les palais vénitiens, par la richesse de l'ornementation les constructions des Maures d'Espagne ». Il est, en tout cas, bien certain que « les Halles d'Ypres surpassaient, en importance monumentale, toutes les constructions semblables élevées



LA CATHÉDRALE SAINT-MARTIN D'YPRES APRÈS LE BOMBARDEMENT

au moyen âge, tant en Belgique que dans toutes les contrées de l'Europe... Enfin, au point de vue artistique, elles constituaient le type le plus parfait et le plus noble du style ogival primaire appliqué aux constructions civiles[1] ».

A l'intérieur des Halles, il y avait de belles peintures murales

1. Schaeys, *Histoire de l'Architecture*, t. II, p. 250.

où Ferdinand Pauwels et Delbeke avaient évoqué l'histoire de la cité; on y conservait aussi le plus précieux dépôt d'archives communales connu : elles remontaient jusqu'à 1280. Tout cela a été brûlé avec le vieux monument.

Derrière les Halles, se trouvait la belle et riche cathédrale



Cliché Antony-Ypres.

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE SAINT-MARTIN D'YPRES
APRÈS LE BOMBARDEMENT

Saint-Martin, également détruite d'une façon complète. Cette église, commencée en 1221, était classée « comme une des plus remarquables constructions religieuses de la Belgique[1] ». L'élégance de la nef et les embellissements qu'elle avait reçus au cours des siècles étaient

1. Schaeys, *Histoire de l'Architecture*, t. II, p. 250.

dignes de la beauté extérieure de l'édifice. « La décoration de Saint-Martin — a écrit M. H. Hymans — est à tous égards remarquable » : de nombreux tableaux, des statues, des tombeaux, des boiseries, de riches clôtures, attiraient et retenaient tour à tour l'attention du visiteur. Les stalles du chœur, à deux rangées de sièges, et portant la date de 1598, étaient l'œuvre d'Urbain Taillebert. D'autres œuvres encore du même Taillebert, non moins remarquables, décoraient également l'église ; citons une superbe arcade avec le Christ triomphant et de magnifiques mausolées de marbre. La chaire de vérité était une très belle œuvre du XVII^e^ siècle ; une figure de grandeur naturelle en décorait la base.

Presque toutes les églises de cette région — en grande partie détruites aujourd'hui — étaient ornées d'autels, de confessionnaux, de monuments funéraires où la statuaire jouait un rôle important et montrait souvent un très grand mérite.

On ne l'a peut-être pas assez remarqué ; peut-être même n'a-t-on pas rendu assez justice à la sculpture flamande du XVII^e^ siècle ? Rubens, van Dyck et Jordaens ont jeté un tel éclat sur l'art pictural qu'ils ont en quelque sorte absorbé toute l'attention. Et cependant, à côté de ces peintres de génie, toute une école de sculpteurs s'était formée. Faut-il citer les noms, trop peu connus, des Faidherbe, Quellyn, Verbruggen, Delcour, Duquesnoy et même rappeler que Warin et Desjardins étaient Flamands?

De tous ces beaux monuments de sculpture, répandus à profusion dans cette riche région, quelques débris nous restent à peine[1].

L'art a bien d'autres pertes encore à déplorer à Ypres. L'église Saint-Pierre, dont le portail roman, datant du XI^e^ siècle, est un des spécimens les plus purs de ce style, sans être absolument détruite comme Saint-Martin, a beaucoup souffert. Le musée, très riche, a été complètement brûlé avant que rien eût pu être sauvé. Il en est à peu près de même pour les collections des hospices, et notamment pour celles du vieil hospice Belle qui comprenaient des meubles du XV^e^ siècle, de belles orfèvreries, des cuirs de Cordoue, des tableaux, des archives précieuses, etc. Le Musée Merghelynck, consacré surtout aux productions du XVIII^e^ siècle, n'existe plus.

Les maisons anciennes, si nombreuses cependant, sont toutes

1. C'est au zèle éclairé de M. Poullet, ministre des Sciences et des Arts de Belgique, qu'on doit le sauvetage de ce qui pouvait être mis à l'abri. Il a pris à cette fin toutes les mesures utiles que les circonstances permettaient. Ces épaves sont exposées actuellement à Paris, au Petit-Palais.

tombées, joignant la tristesse de leurs débris à la désolation des grandes et tragiques ruines des Halles et de Saint-Martin. C'est tout un passé de gloire, d'art et de souvenirs qui disparaît! Verhaeren l'a dit en des vers inoubliables :

Les Halles et Saint-Martin et le Beffroi
. . . . . .
Mêlèrent leurs flammes
Dans un immense brasier d'âmes...

Sans avoir l'importance d'Ypres, Nieuport et Dixmude possé-



Cliché de l'*Illustration*.

L'ANCIENNE HALLE A LA BOUCHERIE (MUSÉE COMMUNAL) A YPRES APRÈS LE BOMBARDEMENT

daient aussi un charme profond. Unies toutes trois entre elles, aux temps anciens, dans les luttes les plus âpres, ces trois villes l'étaient encore plus aujourd'hui, par la similitude de leurs caractères et l'égalité de leur âge.

Nieuport remonte, en effet, à la plus haute antiquité. Baudouin de l'Yser, dit Baudouin Bras de Fer, y naquit en 820. Près de ses anciens remparts, on voyait encore, avant la guerre, le vieux phare construit par Gui de Dampierre, seul spécimen restant en Belgique de l'architecture maritime du moyen âge.

La vieille tour des Templiers a également été détruite.

A l'église Notre-Dame, édifiée au commencement du XIV^e^ siècle et qui contenait tant de trésors, pierres tumulaires, chaire de vérité

du XV^e^ siècle, tabernacle de forme pyramidale du XVI^e^ siècle, stalles, tableaux, fonts baptismaux en laiton, tout, ici encore, est brûlé et en ruines!

Les Halles, qui dataient du XIV^e^ siècle, ne sont plus, elles aussi, qu'une ruine désolée. L'hôtel de ville et le musée ont été incendiés.



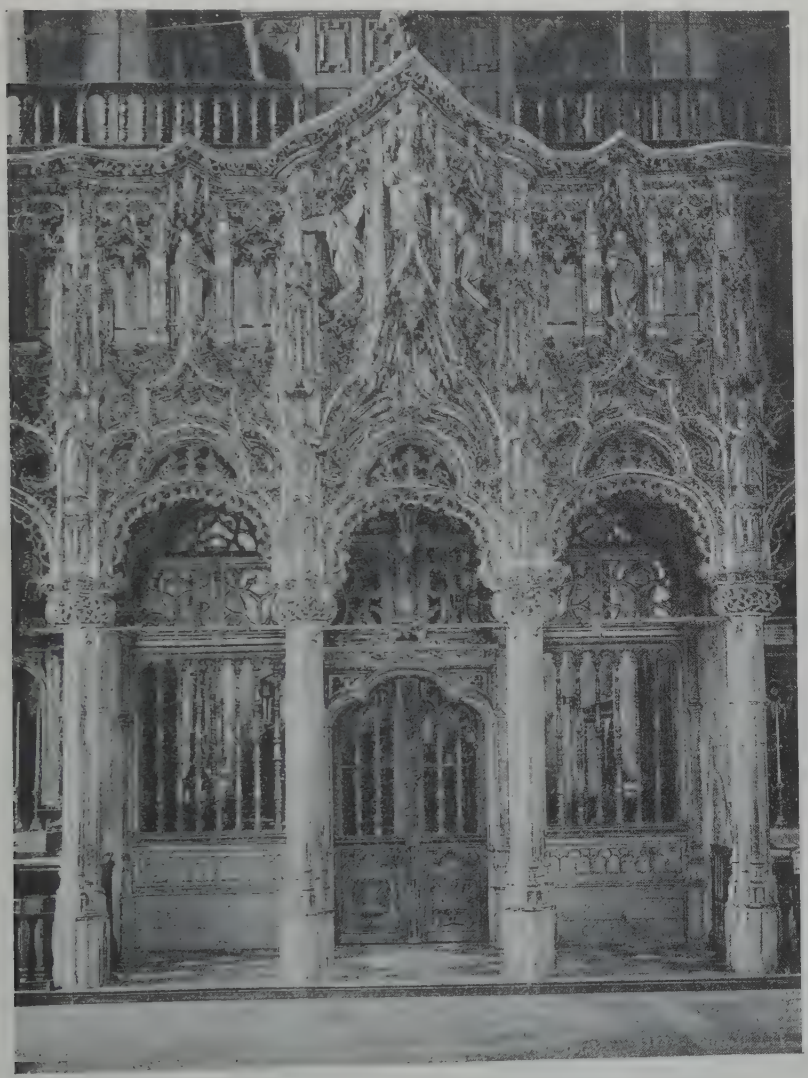
L'ÉGLISE DE NIEUPORT APRÈS LE BOMBARDEMENT

Les belles maisons des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, telle celle d'Albert et d'Isabelle, n'existent plus. Même les vieux quartiers, où de petites constructions basses s'alignaient, montrant leurs pignons à redans que dominait seulement le toit aigu et le clocheton élancé de quelque chapelle, ont été rasés par les rafales furieuses des batteries allemandes.

Le tableau que présente Dixmude est plus triste encore. La ville

étant moins grande, la destruction systématique était plus facile. Les Allemands n'y ont pas manqué[1].

Dixmude était cependant la cité la plus paisible qu'on pût voir.



LE JUBÉ DE L'ÉGLISE DE DIXMUDE, PAR JEAN BERTET (1539)[2]
(ENTIÈREMENT DÉTRUIT)

Elle semblait un cloître; et son petit béguinage silencieux, d'une poésie si émouvante, y était tellement à sa place ! Tout convergeait

1. Malgré les impudentes affirmations du professeur Paul Clemen, ce sont les obus allemands qui ont détruit la belle église et la ville de Dixmude.

2. D'après Van Ysendyck, *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas.*

vers la grande et magnifique église. Elle seule était immense, et les charmantes petites maisons qui se serraient contre elle ne semblaient là que pour donner sa haute mesure. Cette église, fort belle, était de plus fort riche. Elle possédait le plus beau des cinq ou six jubés existant en Belgique. C'était une merveille de sculpture, une vraie dentelle de pierre d'une incroyable richesse. Des statuettes polychromées jetaient une note de couleur au milieu de ces arcatures compliquées et variées à l'infini. L'auteur, nommé Jean Bertet, avait achevé ce minutieux travail en 1539. Dans le chœur, de belles stalles portaient la date de 1640 et le nom de Jean Taillebert. Un très beau banc d'œuvre, des fonts baptismaux en laiton, du XVI^e^ siècle, des sculptures et plusieurs tableaux précieux doivent encore s'ajouter à la liste des œuvres d'art détruites à Dixmude.

Parmi les tableaux un Jouvenet et un Jordaens. Cette dernière peinture était un des morceaux les plus puissants du maître. Il représentait l'Adoration des Mages. Bien que le peintre se fût inspiré de Rubens, il avait donné là toute la mesure de sa fougue, de sa hardiesse et de son talent. L'encombrement des figures prêtait à la scène une vie qui le faisait pardonner, et le riche coloris aidait à oublier le manque de sentiment religieux de certains personnages très « jordaenesques ». A la Bibliothèque de Dixmude, il y avait quelques beaux manuscrits, notamment un livre d'Heures enluminé par Simon Bening et de précieuses archives.

Hélas! tout cela est perdu, comme le Jordaens, le Jouvenet, le jubé, comme l'église, le béguinage et toute la vieille cité!...

De Dixmude à Nieuport, toute une suite de plantureux villages s'enorgueillissaient de belles églises anciennes. La richesse de ces communes au moyen âge leur avait permis alors d'élever des tours puissantes. Et, comme cette extraordinaire prospérité avait attiré une nombreuse population, il avait fallu, aux XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles, bâtir de vastes églises à trois nefs.

Eessen, Pervyse, Ramscapelle, Loo, Wœsten, Elverdinghe, Vlamertinghe, Reninghe, Lampernisse, Merckem, Saint-Jacques-Capelle, Oudecapelle, Caeskerke, Noordschoote, Nieucapelle, Oostvleteren ont vu tomber en ruines, sous la furie allemande, leurs magnifiques sanctuaires. Et que d'autres villages encore de cette même région de l'Yser[1]!

1. Les Allemands se sont également amusés, avec cette mentalité barbare qui leur est propre, à bombarder, grâce à leurs gros mortiers, deux autres villes belges très riches en monuments : Poperinghe et Furnes. Poperinghe est



Jordaens pinx.

L'ADORATION DES MAGES

(Église de Dixmude.)
Tableau détruit dans le bombardement.

Héliotypie Léon Marotte

Car nos énumérations ne sont que des exemples. Bien des noms, hélas! manquent à ce rapide et lugubre inventaire. Comme l'a fait remarquer M. van der Heuvel, ancien ministre de la Justice, « le tableau des destructions n'est pas complet; nous ne connaissons



Cliché Neurdein.

L'ÉGLISE DE PERVYSE APRÈS LE BOMBARDEMENT

qu'une partie des faits. Le voile se lèvera davantage au fur et à mesure que la Belgique cessera d'être occupée. Et la liste des forfaits alle-

à peu près vide; il n'y reste pas un soldat belge. Furnes est absolument désert; même les convois militaires ne le traversent pas. Les Allemands le savent bien par leurs avions. Ce qui n'empêche pas que souvent Poperinghe et Furnes sont bombardés. C'est du pur vandalisme. Aucune autre explication n'est plausible, puisque ces villes ouvertes sont en arrière du front et que les inondations rendent toute offensive impossible de ce côté.

mands s'allongera encore beaucoup ». Et, cependant, que cette liste est déjà longue ! Que de pertes irréparables ! Que de décombres recouvrant le sang des innocents ou marquant l'emplacement où tombèrent nos chers et héroïques soldats !

C'est avec de la tristesse dans le cœur, des larmes dans les yeux,



L'ÉGLISE DE LOO APRÈS LE BOMBARDEMENT

et surtout avec du mépris et de la haine dans l'âme, qu'il faut penser à tous ces crimes et s'arrêter devant nos beffrois, nos églises et nos maisons communales si cruellement saccagés.

Le souffle du passé n'a pas quitté ces grands blessés. Et pour bien des raisons, malgré la douloureuse mélancolie de ces ruines, il importe que certaines d'entre elles soient religieusement conservées.

Tout d'abord, elles forment le monument le plus grandiose, le

plus émouvant et le plus approprié qui soit — puisque c'est la gloire du passé qu'elles représentent et la douleur de la patrie qu'elles exhalent — à ceux de nos enfants qui ont succombé pour défendre cet idéal de beauté dans la liberté. Tout en protégeant leurs tombes le long de cette « Voie Sacrée », de cette voie sainte, tracee par leur



L'ÉGLISE DE WŒSTEN APRÈS LE BOMBARDEMENT

patriotique sacrifice, elles diront, avec une poignante éloquence : « *Sta, viator, heroes calcas!...* »

Il faut aussi que ces ruines restent debout pour montrer au monde toute la souffrance, tout le martyre qu'un petit peuple a enduré, et comment il a sacrifié à la cause de l'honneur, du droit et de la justice ce qui lui était le plus cher au monde : la vie de ses enfants et son passé d'art, legs sacré de ses ancêtres!

Il convient, enfin, que ces ruines demeurent pour l'éternel opprobre de la race allemande. Sur chacune d'elles, comme sur un implacable pilori, apparaîtront les noms des contempteurs de la foi jurée, des bourreaux de la Belgique, des « Huns » et des « Vandales » qui, au mépris de toutes les conventions internationales, de toutes les lois de l'humanité, ont incendié les plus beaux monuments, détruit tout ce que la science vénérait et tout ce dont l'art se glorifiait! Ces ruines, ce sont les témoins irrécusables qui dénoncent le crime, crient l'opprobre, entraînent la juste et impitoyable condamnation et vouent les infâmes coupables à l'exécration des siècles!

J. X.

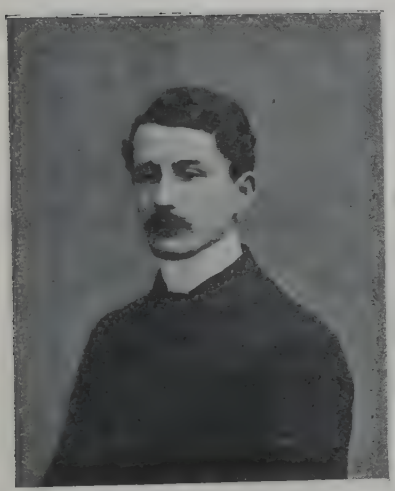
de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique.



Cliché Antony-Ypres.

LE BEFFROI DES HALLES D'YPRES EN FLAMMES
(22 NOVEMBRE 1914)

J.-F. SCHNERB



PORTRAIT DE J.-F. SCHNERB
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE
VERS 1903

Entre toutes les pertes qui, au cours de cette guerre, devaient mettre en deuil la *Gazette des Beaux-Arts*, aucune ne pouvait lui être plus sensible que celle de l'artiste qui, après avoir été pendant plusieurs années son administrateur, était resté pour elle un ami dévoué et un collaborateur précieux. Regrets doublement cruels quand on songe que, classé, à cause de l'état de sa santé, dans les services auxiliaires de l'armée, Schnerb eût pu faire utiliser à l'arrière l'ardent désir de servir son pays qui le poussa, dès la fin d'août 1914, à s'engager pour partir au front. Cependant rien, dans la tournure de son esprit, ne le portait vers le sanglant métier des armes, et, comme beaucoup, il avait gardé jusque là le généreux espoir d'un avenir de paix, de tranquille et féconde émulation entre artistes et savants de tous pays dans la recherche du beau et du vrai : quelques semaines avant la guerre, il s'employait encore à aider de ses bons offices — servant en même temps la gloire d'un maître qu'il admirait particulièrement, Delacroix — un de nos confrères d'outre-Rhin longtemps notre hôte, et qui, à ce moment, au retour d'un nouveau séjour parmi nous, répondait à la bienveillance et à la confiance qui l'avaient partout accueilli en supputant les profits artistiques à retirer de notre écrasement dont l'espoir, de plus en plus grand, le faisait exulter : « Nous

sommes aux portes de Paris ! Malheur aux vaincus ![1] » Schnerb, comme nous, ne pouvait soupçonner ces vilenies, pas plus que nous n'aurions pu croire alors à la possibilité de l'impudent manifeste où les intellectuels allemands devaient se solidariser avec la barbarie d'un militarisme sans scrupules ; mais la soudaine et brutale agression dont son père, préfet de Nancy au moment de l'affaire Schnæbelé, avait vu mieux que personne la menace dès 1887, le dressa frémissant, et, d'un cœur vaillant, il partit : « Je ne pourrai penser à l'art et à tout ce que j'aimais, tant que les Allemands seront en France », dira-t-il dans la lettre qu'on a pu lire plus haut dans l'hommage à « nos Morts ». En octobre, il était déjà dans les tranchées. « Quand nous reverrons-nous à la *Gazette* ? » m'écrivait-il alors en me contant sa vie nouvelle, acceptée avec une virile et calme résolution... Quelques mois après, le 23 mai 1915, il était tué à Ablain-Saint-Nazaire ; il n'avait pas trente-cinq ans. Dans cette tombe si prématurément ouverte s'abîmaient une existence déjà noblement employée et un talent qui autorisait les plus belles espérances.

*
* *

Jacques-Félix-Simon Schnerb était né à Avignon le 15 septembre 1879. Issu, du côté maternel, d'une famille de peintres dont les plus célèbres furent Jérôme Langlois, élève de Vien, puis son fils, Jérôme-Martin Langlois, élève de David et membre de l'Institut, à qui l'on doit le portrait du maître qui est au Louvre, il se sentit de bonne heure attiré dans la voie suivie par ces ancêtres et, en secret d'abord, puis ouvertement, l'art devint pour lui le but et, à tous les sens du mot, la passion de sa vie. Avec quelle ardeur, ses études classiques terminées, il s'adonna dès lors à la transcription du monde des formes et des couleurs ! Cependant, tout en poursuivant l'éducation et l'affinement de sa sensibilité, il éprouvait le besoin de compléter par l'étude personnelle et la réflexion la culture de son intelligence. Esprit extrêmement ouvert, curieux de toutes les manifestations de l'art, de la littérature, de la science, et y appliquant le contrôle d'un goût très sûr, pour ne s'attacher qu'aux idées et aux œuvres vraiment neuves et belles, il acquérait peu à peu, dans tous les domaines de la connaissance, l'érudition la plus choisie. Cette habitude de la réflexion, qui le conduisait à résumer périodiquement

1. Cf. le *Berliner Tageblatt* du 10 septembre 1914 (cité dans le *Figaro* du 24 avril 1915 : *Espions et Déménageurs*).

dans des carnets de notes ses observations, lui avait donné de bonne heure une maturité de pensée et une rectitude de jugement étonnantes. Pour nous en tenir à ce qui est seulement de notre cadre, voyez comme dès l'âge de vingt ans ces qualités s'affirment dans les lignes suivantes, empruntées à un cahier où il avait consigné le résultat de ses méditations sur le rôle et le but de l'art :

Aujourd'hui on est arrivé à confondre l'art et la technique. La technique n'est plus considérée comme un moyen, mais comme l'élément principal de l'art. L'artiste, ou plutôt l'artisan, ne s'applique plus à traduire sa propre conception de l'Univers, mais à le copier avec habileté. L'art, c'est que la copie suive la nature dans ses moindres accidents, c'est que par maints procédés, par maintes combinaisons, tous ses aspects soient exactement consignés. Ces aspects sont souvent beaux; c'est tant mieux, mais, dans les œuvres d'art modernes, l'usage n'est pas d'admirer tant la beauté même de la nature que la dextérité de l'artiste.

Je crois qu'il y a déviation; et c'est en remontant jusqu'aux premières manifestations de l'art que cette déviation devient plus frappante.

A leurs débuts les arts plastiques de presque tous les pays sont religieux. C'est ce qui les détourne d'abord de copier la nature accidentelle. En ces temps de foi, les hommes s'efforcent de donner figure aux divinités dont ils devinent l'existence et de décorer leurs sanctuaires par des images appropriées au culte. Et c'est ainsi que l'art, comme un fleuve qui sourd du sommet des glaciers, se trouve dès sa naissance au point le plus élevé et roulant ses eaux les plus pures.

Malheureusement les écoles viennent ensuite, qui tuent dans l'œuf les dons naturels de l'artiste, en les étouffant sous le poids de formules inertes, uniformes pour tous.

Mais il est des nations privilégiées qui n'ont retenu des enseignements de leurs aînés que les principes strictement nécessaires au développement de leur art. Pour elles arrive bientôt un jour où l'artiste devient capable de réaliser sa conception sans manquements et sans défaillances. Le désir, le désir ardent et puissant, a seul opéré ce miracle. Chaque détail de l'œuvre n'est bien accompli que parce qu'il a été nettement déterminé dans l'esprit de l'artiste, qui se trouve alors être vraiment un créateur. La science, qui n'est encore que l'auxiliaire de l'inspiration, demeure pure et n'est pas détournée de son but véritable, et l'inspiration, plus directe, plus vive, est aussi plus sainte que jamais. Je crois que l'art atteint alors son plus haut point...

L'artiste est un être dont la foi est plus vive et la divination plus nette que celles de ses semblables; et s'il a une mission, c'est bien celle de leur révéler les rapports mystérieux qu'il perçoit entre les choses de ce monde et celles du monde supérieur que le désir lui fait deviner. Il découvre sur

terre des fragments de la Beauté, semblables à des aérolithes, et comme le savant qui reconstitue un astre d'après quelque éclat de pyrite tombé du ciel, l'artiste assemble ces vestiges de beauté pour en faire des édens.

. . . . . .

J'ai dit à quel moment je croyais l'art parvenu à son plus haut sommet. Il serait intéressant d'étudier comment, aux époques de décadence, l'idée même du Beau s'altère. On découvrirait, je crois, que, par une substitution inconsciente, l'artiste en arrive à ne plus considérer le sentiment inné de l'harmonie qui est en lui, mais une sorte de canon qui résulte des œuvres de ses prédécesseurs. Et, connaissant comment l'art vieillit, on saurait que son rajeunissement ne peut provenir des innovations techniques, mais d'un retour à la foi vive et au culte de ce désir que les Hellènes vénéraient sous le nom d'Eros, maître des dieux et des hommes.

Imbu si tôt de si fermes principes, guidé par un idéal si élevé et un goût si juste, on peut penser de quel œil clairvoyant il fit la sélection des œuvres d'art qui s'offraient à lui dans les musées et les expositions et quels féconds enseignements il sut puiser dans l'étude des vrais maîtres. D'instinct son choix allait, sans se soucier des procédés d'exécution, aux plus personnels et aux plus nobles : par exemple, chez nous, un Poussin, un Ingres, un Delacroix. Logique avec ses observations de tout à l'heure, ce n'est pas dans des académies qu'il va, comme la foule des autres artistes, chercher le secret du beau : il suit, cela va sans dire, des cours pour apprendre la technique du dessin et de la peinture; mais, dédaigneux des formules apprises et des recettes commodes — et Dieu sait qu'il y avait du mérite, car sa main ne servait pas toujours du premier coup la vision de son œil et de son cerveau, — c'est à la nature et aux modèles du passé qu'il demande la formation de son talent, c'est devant eux qu'il s'exerce patiemment, tenacement, peinant souvent à la tâche, et qu'il acquiert peu à peu le savoir propre à développer ses dons. Ce n'est qu'assez tard qu'ayant ainsi préservé en lui ce que Dürer appelait « le trésor mystérieux du cœur » il ira, en vue de son perfectionnement, demander des conseils à deux des maîtres les plus autorisés de notre école moderne : Bracquemond pour la gravure, Renoir pour la peinture. Mais, très sévère pour lui-même, tendant sans cesse à plus de perfection, appliquant à ses travaux la réserve et la fierté qui faisaient le fond de son caractère, il ne se résolut qu'après bien des années à soumettre ses œuvres au jugement du public.

Entre temps, l'Exposition Universelle de 1900 était venue lui

fournir une nouvelle occasion d'étendre ses connaissances et de parfaire son jugement : attaché à la section des Beaux-Arts, il travailla activement à l'organisation de la Centennale de l'Art français et vécut ainsi pendant un an dans la compagnie presque constante des maîtres les plus représentatifs de notre génie. C'est après cet heureux concours donné à la cause de l'histoire de l'art — et récompensé par les palmes d'officier d'Académie — qu'il entra dans notre maison. Durant près de sept ans, il mit au service de la *Gazette*,



A VENCE, AQUARELLE PAR J.-F. SCHNERB
(Appartient à M. Louis Feine.)

particulièrement pour les questions d'illustration, son expérience d'artiste et de graveur, et nous appréciâmes chaque jour davantage sa science, son goût, son initiative intelligente, en même temps que nous nous attachions de plus en plus à l'excellent camarade, d'une amitié si sûre sous ses dehors réservés. C'est à regret que nous le vîmes partir lorsqu'il se décida à se consacrer uniquement à ses travaux de peinture.

Son activité ne se borna pas d'ailleurs uniquement à son rôle d'administrateur : par la plume également il devint bientôt notre collaborateur. En 1902 il nous donnait une fine étude sur le caricaturiste *Henry Monnier et Joseph Prudhomme*[1]; quelques mois

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 489.

après[1], une notice plus importante sur un peintre qui venait de mourir et dont, en admirateur fervent des traditions classiques, il goûtait fort la noblesse : Paul Flandrin. Bien plus tard, en 1913[2], après de longues et consciencieuses recherches, il remettait en lumière, dans un travail décisif dont nos lecteurs n'ont pas oublié la valeur et la pénétration, la curieuse figure du peintre forgeron François Bonhommé et complétait cette résurrection en organisant, au Salon d'Automne suivant, une exposition rétrospective des œuvres de cet artiste, définitivement tiré, grâce à lui, d'une injuste obscurité.

Cette ardeur à exalter et à défendre le talent méconnu l'avait conduit, quelques années auparavant, à rendre un public hommage à un autre probe ouvrier, le grand solitaire d'Aix-en-Provence, Paul Cézanne. On ne se hasarde plus trop aujourd'hui à contester la valeur de celui qu'on tourna si longtemps en ridicule; et même il est de bon ton, devant la moindre de ses œuvres, de se répandre en exclamations admiratives. On n'en était pas encore là en 1905, quand Schnerb donna, dans la publication *Les Maîtres contemporains*[3], une notice, accompagnée d'une planche en couleurs, sur Cézanne. Nous venons de la relire : c'est, en soixante lignes, toutes sobres et documentaires, mais pénétrées de l'intelligence la plus fine et la plus vive, une page maîtresse et définitive sur l'œuvre du peintre qui « a voulu oublier tout un faux savoir pour acquérir une vraie science ». Plus tard, après la mort de Cézanne, il complétait cette notice en donnant dans la *Grande Revue*[4], en collaboration avec son ami le peintre R.-P. Rivière, de précieuses observations recueillies dans l'atelier du maître, sur les méthodes et procédés de ce dernier. Trois ans après, en 1908, c'était un autre peintre plus incompris encore, Georges Seurat, qu'il entreprenait, également dans *Les Maîtres contemporains*, de faire connaître au grand public, en démontrant, avec l'aide d'une remarquable reproduction en couleurs du fameux tableau *Un dimanche à la Grande-Jatte*, la valeur du principe de la division des teintes et le rôle joué par ce novateur dans l'évolution de notre école moderne.

Ces travaux de critique, où Schnerb se montrait théoricien si judicieux, et par surcroît écrivain excellent, au style mâle et concis, nous avaient engagés à lui confier, pour la saison de 1909-1910, le

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 114.
2. *Ibid.*, 1913, t. I, p. 11 et 132.
3. Paris, H. Laurens, édit.
4. Livraison du 25 décembre 1907.

soin de rendre compte, dans notre *Chronique*, des « petites expositions » qui, chaque semaine et presque chaque jour, s'ouvrent dans les nombreuses galeries d'art parisiennes. Il avait hésité à s'en charger, craignant de dérober trop d'heures à sa chère peinture, et sans doute retenu aussi par la crainte d'avoir à se faire trop souvent le censeur de ses confrères et de leur paraître un juge bien présomptueux. Mais enfin il se rendit à nos instances, et chacun n'eut qu'à s'en louer, même ceux qui eurent à subir ses critiques, tellement il sut unir de tact à ses jugements toujours sûrs et équitables. Aussi revînmes-nous à la charge en 1914, pour lui demander cette fois, comme couronnement logique de cette première campagne, de rentrer en lice dans une arène plus vaste : celle des Salons, c'est-à-dire d'affronter tout l'ensemble de la production artistique annuelle. Tâche certes infiniment intéressante, mais combien redoutable pour qui est résolu, comme Schnerb avait montré qu'il l'était, à rester historien et juge véridique, sourd aux mesquines complaisances, dédaigneux des talents surfaits! De nouveau, il nous fallut insister pour l'amener à reprendre la plume; par bonheur nous réussîmes à le persuader. Ces pages sur l'Exposition des Indépendants et les grands Salons de printemps de 1914 sont trop dans le souvenir de nos lecteurs pour que nous leur en rappelions les délicates et viriles qualités. Hélas! elles devaient, comme les expositions de cette tragique année, demeurer incomplètes; mais elles subsistent comme la suprême expression de sa pensée, comme un testament qui nous est infiniment précieux...

*
* *

Quelle que soit la valeur des écrits de Schnerb, ce sont néanmoins ses travaux artistiques qui restent son œuvre principale; c'est à eux qu'il revenait avec prédilection et qu'il faut maintenant donner notre attention.

C'est en 1908 seulement qu'il commença d'exposer : il envoya au Salon des Indépendants des vues de Provence (*Allée d'oliviers à Vence*) et de Bretagne qui, notait un bon juge, Roger Marx, « valaient par la construction autant que par la gravité de la couleur »; puis, au Salon des Artistes français, deux eaux-fortes d'après Renoir : portraits de femmes interprétés avec intelligence et d'un métier sûr et vigoureux. De cette année 1908 à 1913 il fut ensuite l'assidu du Salon d'Automne, y montrant tour à tour ou simultanément

des eaux-fortes originales ou des peintures qui, d'année en année, retenaient davantage l'attention des connaisseurs. C'étaient des paysages de Bretagne, vues prises au Pouldu et à Rochefort-en-Terre, ou des sites du midi de la France, rendus avec ce souci, déjà noté, de la construction solide et du caractère et où l'on sentait un profond amour de la nature. Dans quel émerveillement continuel le plongeait celle-ci ! Les formes curieuses ou la parure brillante d'un insecte ou d'une fleur ne le ravissaient pas moins que la beauté d'une statue égyptienne ou d'une œuvre grecque. Plus peut-être que ses peintures à l'huile, très travaillées et d'ordinaire un peu tendues, les nombreuses aquarelles ou sépias qu'il lavait au cours de son séjour à la campagne, notations rapides et pleines de fraîcheur, portent la marque de cette émotion et de cette joie devant la nature ; mais il les conservait dans ses cartons, comme des études faites pour lui seul. Il en est cependant de tout à fait remarquables, telles, par exemple, une vue prise à Vence (Alpes-Maritimes) dont nous donnons ici la reproduction, malheureusement privée de la couleur qui fait son plus grand charme; d'autres rapportées de Bretagne, entre lesquelles une marine traitée de façon décorative à la manière des Japonais, et une vue du Pouldu où la mer, d'un bleu gris, aperçue derrière une étendue de sables blanchâtres, et des broussailles jaunâtres composent un tableau d'une rare et fine harmonie.

Plus prestes encore et plus vibrantes allaient être les aquarelles exécutées au cours d'un voyage entrepris à bicyclette, dans l'été de 1912, depuis Fontaine-le-Port en Seine-et-Marne jusqu'à Venise, à travers la Suisse et la région des lacs italiens. Cette longue excursion, en dehors de toute contrainte, avait été pour lui un enchantement dont il gardait un souvenir ravi et où le plaisir d'emplir ses yeux et sa mémoire de belles visions de nature et d'art se doubla de celui de les retracer. Ouchy, le lac de Desenzano, des places ou des monuments pittoresques de Brescia et de Bergame, le Mincio à Peschiera dans le ravin que dominent les fortifications, furent le sujet de nombreuses aquarelles, tandis que — ses outils d'aquafortiste voisinant dans sa sacoche avec ses pinceaux — il s'appliquait à évoquer sur le cuivre le charmant décor des jardins de la villa Serbelloni au lac de Côme, le vaste et riant panorama de la vallée du Tessin et, avec un bonheur particulier, comme peuvent en juger nos lecteurs, les majestueux horizons du col du Simplon, — trois planches qu'à son retour il envoya à l'exposition des Peintres-Graveurs français. Cette série de paysages se clôt par les tableaux,



J.-F. Schnerb pinx.

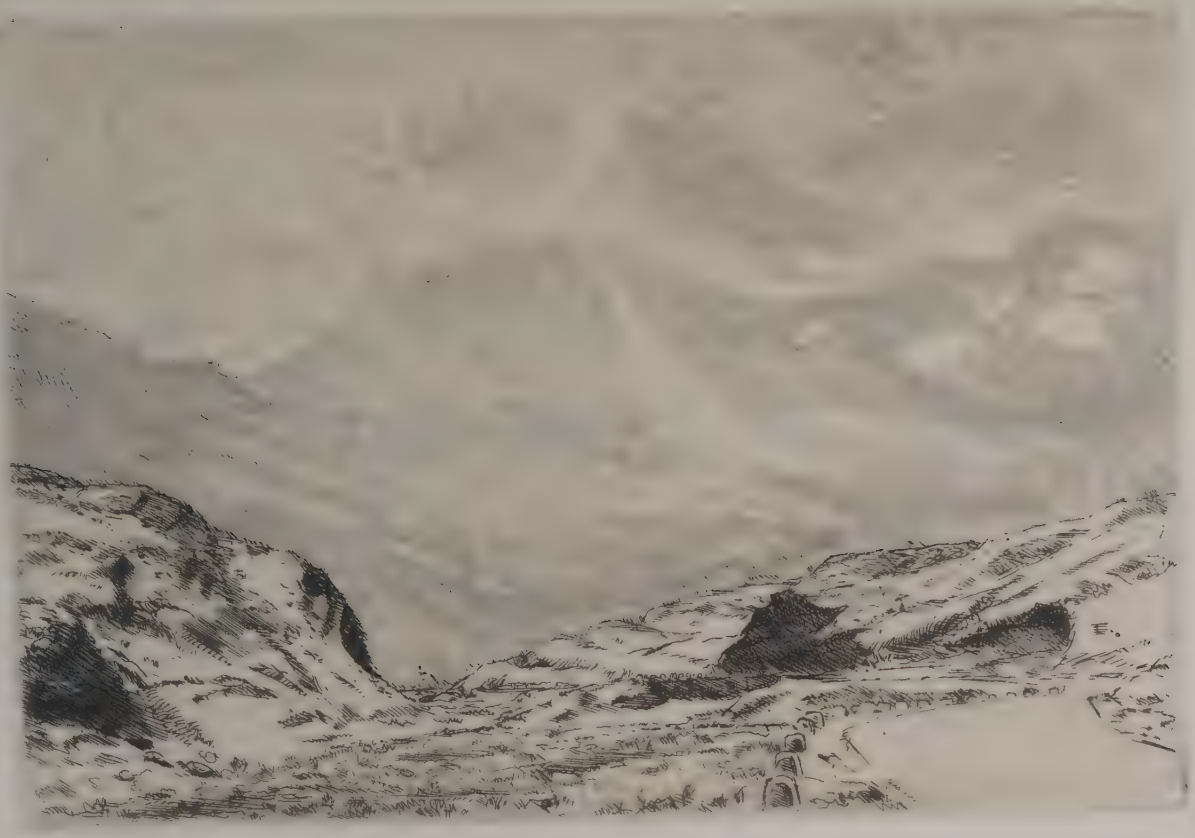
LES BAIGNEURS

accompagnés de quelques eaux-fortes, qu'il rapporta d'un séjour en Corse durant l'hiver 1912-1913 et qu'il montra d'abord à la galerie Druet avant de les envoyer au Salon d'Automne. Ce sont sans contredit ses meilleures productions en ce genre ; sa palette, jusque là un peu sourde, s'était faite plus claire pour célébrer la lumière transparente de ces sites, et les amateurs firent à ces peintures un accueil des plus flatteurs.

Enfin, il faut ajouter à la liste des eaux-fortes de Schnerb, — en tout une quinzaine, — une charmante composition, *Printemps*, destinée à un banquet de la société des Cent Bibliophiles : en haut, deux femmes, nonchalamment étendues parmi des frondaisons, regardent un album, tandis qu'au bas deux paons opposés encadrent de la silhouette de leurs corps et de leurs queues ocellées l'espace réservé à l'impression du menu.

Si pleines de qualités que soient toutes ces œuvres, elles ne donnent cependant pas la mesure entière du talent de notre ami. On en eût eu la pleine révélation dans une toile de vastes dimensions qu'il achevait quand la guerre éclata et qui, bien qu'incomplètement terminée, restera comme le résumé de sa vision et de sa sensibilité d'artiste. Schnerb, dans ses notes, l'appelle, sans doute à défaut d'un meilleur titre, *Les Baigneurs*; mais, certainement, ce qu'il eut en vue ce fut moins la représentation d'une scène épisodique que l'union, dans une composition avant tout décorative, de la beauté du corps humain à celle de la nature, et un hymne fervent à toutes deux. Dans un cirque de montagnes violacées où la neige met çà et là des taches blanches et que couvre au bas une maigre végétation, l'eau qui, de place en place, tombe des hauteurs vient, par cascades successives, se réunir en nappe d'un vert sombre dans deux bassins superposés creusés dans le roc, et, tout alentour, de beaux corps de femmes, d'enfants ou de jeunes hommes s'offrent en diverses attitudes, goûtant la fraîcheur du bain ou se reposant sur le sol, cependant qu'au milieu d'eux un vieillard à la grave physionomie, coiffé d'un turban blanc, est assis, frileusement enveloppé dans un ample burnous, n'ayant évidemment d'autre rôle que de relier et de compléter par le bleu sombre de son vêtement le jaune du manteau étendu derrière la figure agenouillée à gauche et l'orangé de la robe dont est drapée la femme qui descend vers la droite. La reproduction que nous donnons ne saurait fournir qu'une idée bien insuffisante de cette œuvre magnifique où les séductions d'un coloris doucement chantant se joignent à la beauté et à la grandeur du





LA VIE ARTISTIQUE PENDANT LA GUERRE

La guerre n'a pas empêché l'Art de vivre ou, du moins, de prendre sa part des tragiques événements que nous traversons. Il a eu, d'ailleurs, son lot de deuils et de souffrances. N'a-t-il pas été une des premières et des plus sanglantes victimes ? Il appartient à mon collègue et ami André Michel, si vaillant et si ferme au milieu de ses épreuves personnelles, de dresser ici le bilan des dévastations sacrilèges, des ruines à jamais déplorables, perpétrées par cette dernière invasion des Barbares. Les forfaits s'accumulent sur les mêmes régions que piétinent leurs hordes farouches, arrêtées toutefois si brusquement, que l'on cria, comme au temps d'Attila, au miracle, — miracle éternel, cependant, du sursaut des cœurs français.

Et que de héros parmi nos jeunes artistes tombés au champ d'honneur ! L'École des Beaux-Arts a pu dresser le martyrologe sacré de ces braves enfants qui se sont offerts en sacrifice à la patrie. M. Paul Ginisty a eu la pieuse idée d'élever à leur souvenir une sorte de monument commémoratif, avec un livre d'or qui compte, hélas ! à cette heure nombre de jeunes vies glorieusement brisées [1].

Mais c'est la manière la plus commune de vivre que de souffrir, et la mort sera sans doute ici une nouvelle source de vie. Nous avons eu la vision réconfortante de voir le monde entier de ces spectateurs timorés ou apeurés qui s'appellent les « neutres », indifférents jusqu'alors aux hécatombes humaines, secoués d'horreur et d'indignation à l'incendie de Louvain et au bombardement de Reims. L'Art, ce patrimoine sacré de l'humanité tout entière, n'a donc point perdu son prestige au milieu de ce cataclysme invraisemblable ? Ils ne se sont donc point leurrés, ceux qui, au milieu de ces jours terribles, n'ont pas cru que leur mission dût s'interrompre et ont pensé que, maintenus par leur âge à l'arrière, il leur était imposé néanmoins d'impérieux devoirs ?

Et, de fait, après les premiers mois d'angoisses et d'incertitudes, la vie reprenait peu à peu dans le monde de l'art. Le public semblait revenir à l'art comme

1. Paul Ginisty, *Les Artistes morts pour la Patrie (août 1914-décembre 1915)*; préface de M. A. Dalimier, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts; introductions de MM. Léon Bonnat, Bartholomé, Widor, Pascal et de Mme Bartet. Paris, F. Alcan, édit.

vers un dérivatif puissant aux anxiétés ou aux tristesses de l'heure présente, pour y chercher un apaisement ou un réconfort.

Les musées avaient dû fermer, les galeries privées de même, la mobilisation ayant pris à peu près tous les hommes. Et, dans les premiers temps, toutes les pensées étaient uniquement tendues vers le front. A l'automne de 1914, l'avalanche menaçante des armées teutonnes avait décidé les musées nationaux ou municipaux à mettre leurs chefs-d'œuvre en sûreté au loin. Toutefois, dès l'hiver, les cours reprenaient, soit à l'École du Louvre, soit à la Sorbonne et jamais le public n'y fut plus nombreux, bien que ce ne fût plus évidemment le même public. Les cours, en particulier, tels que ceux de M. André Michel ou de M. E. Mâle, qui traitaient de l'art de nos cathédrales, attiraient une foule qui semblait passionnément intéressée. Tandis qu'au Musée des Arts décoratifs s'ouvrait une exposition d'aquarelles, dessins et photographies consacrée aux splendeurs douloureusement mutilées de la cathédrale de Reims, des publications sur ce monument grandiose par son architecture, merveilleux par son peuple de statues, auguste par tous ses souvenirs nationaux, se succédaient, se répandaient sans souffrir de leur concurrence.

Enfin, puisqu'il n'était pas encore temps d'agir plus utilement en France même, il parut qu'il n'était peut-être pas inopportun d'exercer l'activité de l'art hors de nos frontières et de lui confier une haute mission de propagande dans les pays amis. C'est ainsi que le sous-secrétariat des Beaux-Arts, invité par le Gouvernement britannique à prendre part à l'Exposition de peinture militaire organisée dans les galeries du Guild Hall, envoya à Londres, dès la fin de 1914, un ensemble important de toiles empruntées aux musées du Louvre, du Luxembourg et de Versailles. Cet ensemble fut réuni un peu plus tard dans les salles du Jeu de Paume, avec quelques adjonctions intéressantes, entre autres diverses peintures et aquarelles de Guillaume Régamey, par l'initiative du journal *Le Matin*. L'attrait pittoresque, sinon pictural, de cette exposition, ouverte le 20 octobre 1915, résidait en certains cadres ou vitrines renfermant des ouvrages confectionnés par nos « poilus » entre deux coups de feu, dans les loisirs singuliers de leur existence de troglodytes.

Mais la manifestation la plus importante de nos arts à l'étranger durant ces vingt-deux mois de guerre a été la participation de la France à l'Exposition internationale de San Francisco. L'Administration des Beaux-Arts, sollicitée d'y prendre part, n'hésita pas un instant. Elle comprit qu'il fallait une réponse à la propagande impudente des agents germaniques, appuyée par des expositions supérieurement organisées et par le patronage du gouvernement et de l'empereur lui-même, qui se plaisait à représenter l'art français comme un art ayant pu jouir dans le passé d'un prestige incontestable, mais qui était épuisé, usé, avait fait son temps, tandis que l'avenir appartenait aux jeunes générations allemandes, plus mâles, plus saines, plus vigoureuses. « Les disciples et les héritiers des Puvis de Chavannes et des Rodin, répliquions-nous en tête du catalogue, sont du même sang que les soldats de Joffre. Les Américains apprécieront leur réponse. »

Ils l'ont appréciée, en effet. Organisée avec goût par M. Jean Guiffrey, revenu depuis peu du poste qu'il occupait comme directeur du musée de Boston, l'Exposition française obtenait le plus grand succès, et les feuilles germaniques du cru,

contrairement à leurs habitudes, se voyaient contraintes elles-mêmes de rendre hommage, à contre-cœur sans doute, à la supériorité du génie français.

Pour les œuvres d'art proprement dites, le catalogue comprenait 683 numéros et l'exposition se divisait en section décennale et en section rétrospective celle-ci remontant jusqu'à la date de 1870. Cette section, spécialement organisée par le musée du Luxembourg, portait sur 229 numéros, dont 81 peintures, 24 sculptures, 12 panneaux de médailles et un lot d'une vingtaine de cadres d'estampes de choix. La peinture, en particulier, offrait un ensemble fort imposant avec les noms des plus glorieux maîtres et certaines pièces encore inédites dont les Américains ont eu la primeur. Tel est le portrait de *Mme Pasca*[1], par M. Léon Bonnat, acquis par le musée au début même des hostilités, un des chefs-d'œuvre du maître, exposé au Salon de 1875, où son succès assura la haute réputation de son auteur. Tel est également le beau portrait de *La Marquise A.*, en pied, descendant les degrés d'un escalier, œuvre de la même période (Salon de 1876) par Carolus Duran; tel aussi le grand portrait du paysagiste Damoye, récemment décédé, un des portraits les plus fermes et les plus francs de M. Roll. Puvis de Chavannes était représenté par la belle esquisse, non encore exposée, elle aussi, du *Ravitaillement de Paris*, et par l'*Espérance*, cette frêle petite Espérance, conçue au lendemain de nos désastres, dont les bourgeons timides poussés au milieu des ruines et des décombres, s'épanouissent aujourd'hui en pleine floraison.

***

En ce qui concerne les expositions à Paris, il est inutile d'insister sur ce que que l'on a appelé le « Salon des Poilus », organisé par la Société de la Triennale et ouvert le 18 mai 1915; exposition fort mélangée, intéressante et touchante, surtout parce qu'elle rendait un hommage mélancolique à tant de pauvres jeunes vies impitoyablement fauchées. De même, pour l'exposition de « la Guerre » ouverte le 12 mai, galeries Georges Petit, premier essai privé pour attirer le public devant des œuvres d'art, ou pour les expositions de tombolas artistiques organisées en faveur de l'Œuvre de la Fraternité des Artistes qui a rendu de si utiles services.

Au Petit-Palais, toutefois, une exhibition de lots sans grande signification d'art était doublée d'une exposition d'un intérêt supérieur : celle des objets d'art recueillis et sauvés des ruines de Belgique, et surtout l'exposition des tapisseries de la cathédrale de Reims heureusement préservées avant le bombardement. Cet ensemble impressionnant se compose de trois suites d'art et d'époque fort différents. C'est d'abord deux pièces, sur six qui existaient autrefois, de l'*Histoire du roi Clovis*. Ces belles tentures pittoresques et décoratives, tissées vraisemblablement dans les ateliers d'Arras au milieu du XVe siècle, eurent un passé fort accidenté avant d'échoir à la cathédrale, en 1593, par le don de Charles de Guise, cardinal de Lorraine. La deuxième suite, plus nombreuse, et aussi la plus intéressante, nous montre quatorze pièces sur dix-sept, des tentures célèbres de l'*Histoire de la Vierge*, provenant des Flandres et datant

1. Reproduit dans la *Gazette*, gravure de Léopold Flameng, 1875, t. II, p. 13.

du début du XVI[e] siècle. Elles offrent, chacune, une combinaison d'architectures décoratives encadrant les motifs principaux, avec figures sacrées ou sujets épisodiques et symboliques disposés accessoirement. D'un goût savant dans la composition, d'une grande richesse de coloris, d'une variété piquante de détails pittoresques, d'une vérité et d'un naturel séduisants dans les petits tableaux d'intimité qui traduisent cette histoire sacrée, ces tentures, à elles seules, méritaient d'être présentées au public parisien. Elles font l'attrait principal de cette exposition, à laquelle il faut joindre deux pièces, les seules qui subsistent, hélas ! sur dix-sept formant la série complète, détruite dans l'incendie du palais archiépiscopal, de la *Vie du Christ*. Travaux du XVII[e] siècle, ces œuvres détonnent près des pièces précédentes par leur art conventionnel, tout académique.

Parmi les autres manifestations publiques en faveur des arts au cours de cette période, les seules dont le souvenir mérite d'être signalé sont : à la galerie Georges Petit, l'exposition du dessinateur hollandais Louis Raemaekers, et l'exposition dite du « Paysage » ; au Jeu de Paume, le Salon de la Triennale et, plus particulièrement, les aménagements nouveaux du musée du Luxembourg.

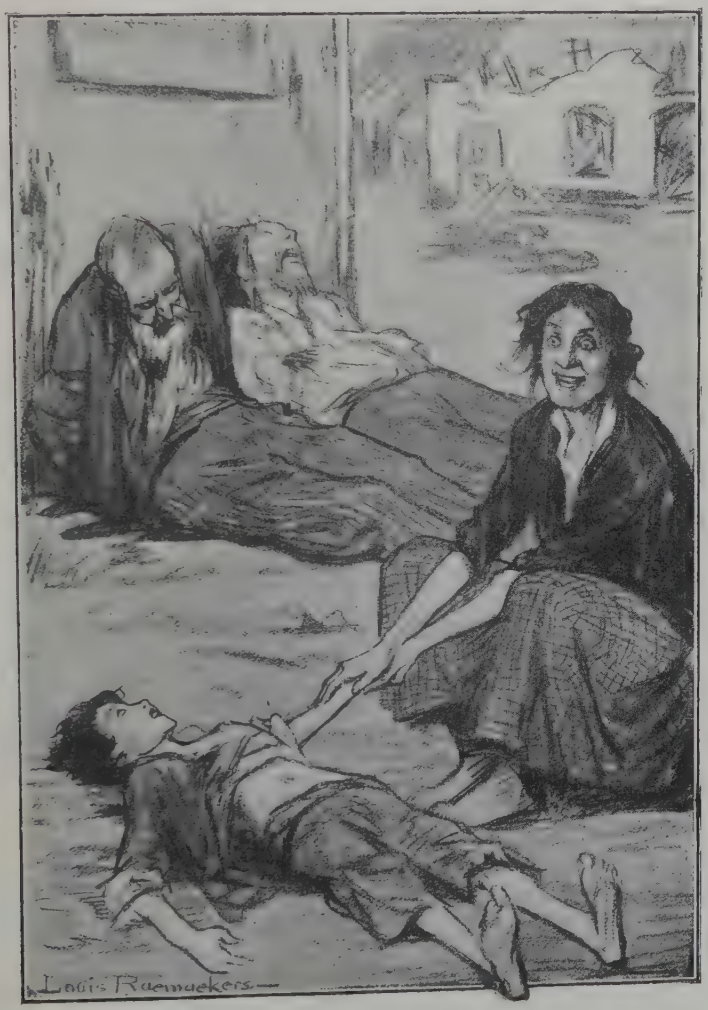
L'activité de nos humoristes au cours de ces longs mois de guerre atroce a été grande. Comme jadis, au temps où le crayon et la plume s'associaient pour le bon combat des libertés dans nos luttes intérieures, lithographes et dessinateurs ont aiguisé leurs pointes vengeresses contre un ennemi autrement formidable et, cette fois, à l'égard de toutes les libertés humaines. MM. Forain, Naudin, Steinlen, Abel Faivre, Jean Veber, Neumont, Poulbot, Truchet, Hermann-Paul, Léandre et autres ont changé leur *humour* ou leur malice en colères viriles ou en ironies mordantes, aux pointes cruelles et acérées. Ils ont prêché la haine sainte.

Au milieu de cette avant-garde combative, le Hollandais Louis Raemaekers prenait une place à part. Il est évident que, avant tout, ce qui donnait à ses traits une éloquence particulièrement convaincante et une autorité supérieure, c'est qu'il n'était pas, comme les nôtres, directement intéressé dans le tragique conflit, c'est qu'il appartenait à un petit peuple de ces « neutres » prudents et craintifs, voisins immédiats de l'ogre germanique, auxquels on rappelait de temps en temps le sort de la Belgique violée et ensanglantée. Ce sera la première gloire de Raemaekers et de son journal le *Telegraaf* d'avoir osé courageusement élever la voix dans ce silence pusillanime. Et cette voix était si énergique, si justement et si fortement indignée qu'elle a été entendue du monde entier. L'accueil fait par notre public à l'artiste lui a prouvé combien avait porté sur les cœurs français cet ensemble poignant et accusateur jailli d'une haute conscience incapable de se taire.

Le point de vue qui nous touche plus spécialement ici, dans cet œuvre, est celui de sa signification artistique ; mais comment la distinguer de sa signification morale ? Ces images sont inséparables de leur légende, ces formes ne peuvent être étudiées hors de l'esprit qui les vivifie.

Le dessin, sans doute, est inégal. Tracé tantôt à la plume d'un trait serré, il évoque le grand souvenir de Holbein ou d'Albert Dürer ; tantôt, plus rapide, plus nerveux, plus abandonné, il fait penser, dans maintes scènes pathétiques, à Forain et à Steinlen pour lesquels l'artiste semble professer une réelle

admiration. Mais ce dessin, on ne peut l'oublier, est surtout une écriture, une écriture même courante si l'on songe au travail quotidien imposé à l'artiste par les exigences du journal. On reste émerveillé cependant de la souplesse d'imagination, du don rare de vision réaliste dont ces images témoignent. Si hâtif que soit le procédé, le langage porte toujours, car il est simple, expressif,



« SO EIN FRISCHER, FRŒLICHER KRIEG! »
DESSIN PAR M. LOUIS RAEMAEKERS[1]

énergique. Art de guerre, si l'on veut, mais art vraiment de l'heure présente, qui aura dénoncé au monde indigné les crimes du fol orgueil germanique et laissera quelques pages inoubliables de la révolte et du dégoût universels.

1. Réduction d'une gravure des albums *Het toppunt der beschaving* (*L'Apogée de la « Kultur »*) par L. Raemaekers (Amsterdam, Soc. « Elsevier »; en dépôt à Paris à la librairie G. van Oest).

L'exposition de la Triennale a ouvert ses portes dans les salles du Jeu de Paume le 1er mars 1916 pour les fermer le 15 avril. C'est sa deuxième exposition. Il n'y a rien de commun entre son programme et le programme de récapitulation périodique qu'avait, en 1883, adopté l'administration des Beaux-Arts. La Triennale actuelle a d'autres visées. Si elle ne se montre que tous les trois ans, c'est surtout par un sentiment de discrétion, fort louable, envers le public. Sa pensée a été d'appliquer à l'art le principe de l' « union sacrée ». C'est une initiative qui a quelque mérite dans un monde où les partis extrêmes n'ont, pas plus qu'ailleurs, de ménagements réciproques. Il est assez piquant de constater que, en apparence du moins, on a réussi. On rencontrait sans émoi MM. Bonnat, Mercié, Humbert ou Raphaël Collin en face de M. Henri Matisse ou de Mme Marval. MM. Harpignies, Pointelin et Guillemet côtoyaient MM. Renoir, Guillaumin ou Signac. Les temps dans lesquels nous vivons nous ont mêlés à des choses si extraordinaires qu'on ne s'étonne plus. Cette atmosphère d'apaisement, qu'on ne rencontre plus guère que dans les arts, est particulièrement douce à respirer. Profitons-en et souhaitons qu'aucune brise maligne ne la dissipe.

C'est à M. Bonnat qu'on avait donné la place d'honneur entre deux chefs-d'œuvre de M. Degas. Rapprochement inattendu, qui unit cependant, dans leurs derniers travaux, deux maîtres qui sont partis ensemble. Mais leurs voies respectives ont divergé en cours de route. L'hommage qu'on a ainsi rendu à l'un des doyens de notre école est dû autant à cette longue et noble carrière qui a porté sans faiblir tous les succès et tous les honneurs, qu'à la bienveillance inaltérable de l'homme qui s'est prodigué, au cours de ces longs mois de guerre, pour aider au soulagement des cruelles épreuves qui attendaient les artistes. Son portrait de *M. Thoumy*, daté de 1915, est une œuvre pleine de virilité; cette main d'octogénaire est aussi ferme qu'est souple celle du nonagénaire M. Harpignies, dont le *Chemin près de Morlaix* est daté de 1912.

Rien de nouveau à dire sur les deux toiles de M. Degas et sur ce talent à la fois foncièrement indépendant et supérieurement classique; ce sont deux peintures d'une époque déjà lointaine, période d'harmonies sobres et rares, d'atmosphère enveloppée noyant les corps et de beau dessin toujours surpris.

Dans cet ensemble, nécessairement assez hétéroclite, bien des œuvres conçues au cours de ces longs mois de guerre étaient dignes d'attirer les regards et de retenir l'attention. Portraits de M. E. Laurent, de M. Jacques Blanche ou de M. La Gandara; paysages héroïques de M. René Ménard, rayonnants de M. Henri Martin; souples et animés de M. Lebourg; vibrants et clairs de M. Charlot ou de M. Manguin; intérieur d'église de M. Sabatté; décors de nature très montés de ton de M. Maurice Chabas; sujets modernes de M. G. d'Espagnat, de M. Louis Legrand ou de M. Marquet, etc. Il est toutefois quelques morceaux qu'on voudrait signaler d'une note plus particulière. Je veux parler du portrait de femme de M. Carrera, si sobre, si sérieux, si attentivement modelé dans sa tonalité fine et discrète; cette effigie tranquille et grave dénote un progrès marqué chez l'artiste. Le portrait de *Fillette au grand chapeau*, de M. Jules Flandrin, est aussi une œuvre digne d'intérêt; l'artiste s'est laborieusement et consciencieusement cherché; ses efforts, ici comme à la galerie Georges Petit, ont porté leurs fruits.

Il y a maintenant trois artistes dont les œuvres nous causent de véritables

joies : c'est d'abord M. Lepère avec de beaux panneaux de gravures — ce qui n'est point fait pour étonner — et deux admirables paysages : une marine, *Pilleurs d'épaves*, et la *Mare au pied de la dune*, que l'État a eu le bon esprit d'acquérir pour le Luxembourg. Quel magnifique peintre ! quelle sensibilité exquise ! quelle palette souple ou vigoureuse et merveilleusement nuancée ! quelle belle et franche écriture, libre, décidée et, en même temps, quelle intelligence dans le choix des motifs, le pittoresque des sujets ! On peut ici employer



LE SACRÉ-CŒUR, PAR M. MAURICE DENIS
(Salon de la Triennale.)

sans crainte ce qualificatif de maître dont on a tant abusé, car ce maître graveur est vraiment un maître peintre.

On doit s'arrêter ensuite devant les envois de M. Vuillard et de M. Maurice Denis. De M. Vuillard, c'étaient deux portraits : l'un, celui de *M^me^ Frantz-Jourdain*, assise dans un intérieur, les mains croisées, des mains, à elles seules, émouvantes de vie, dans une harmonie de tons choisis, très doux, très rares, très raffinés, comme les sait trouver cette palette si délicate, apaisés encore par la matité de la matière. L'autre portrait, celui de *M. Viaud*, le clairvoyant amateur, pris dans un acte de sa profession chirurgicale, opérant sur la dentition d'une jeune patiente dont le visage est exposé aux clartés dures d'un projecteur, est peut-être plus chaud et plus velouté ; c'était un vrai plaisir que de pénétrer toutes ces ingénieuses combinaisons d'accords colorés, formés autour des personnages par les éléments accessoires du décor.

Cet art d'exquise décomposition du ton pour reconstituer de savantes har-

monies est un art extérieur et objectif; tout autre est la compréhension de M. Maurice Denis : nous sommes ici dans le monde de l'expression, du symbole, de l'émotion et du rêve; c'est le mode subjectif. Mais les grands songeurs de notre race n'ont jamais fait fi des réalités, pas plus que des exigences de l'esthétique ou de la technique. M. Maurice Denis est de la famille de Puvis de Chavannes; il aime tantôt à étendre son rêve sur de vastes surfaces, tantôt à le concentrer en de menues toiles d'un langage plus intime et plus pénétrant. Son *Sacré-Cœur*, la Mère meurtrie appuyant sa tête douloureuse sur le cœur du divin Martyr, dans ce calvaire dressé au milieu des tranchées, est une toile religieuse et poignante; mais où le souvenir de Puvis de Chavannes m'est apparu plus vivant, c'est dans cette toute petite et touchante peinture qu'il a intitulée : *Amour, Foi, Espérance*, que j'eusse souhaité accrocher au Luxembourg à côté de la chère petite *Espérance* de Puvis que nous avons pu arracher aux convoitises des marchands allemands. Cette petite peinture aux étranges, séduisants et graves accords est le premier chef-d'œuvre vraiment inspiré par la guerre.

La Triennale comprenait aussi quelques sculptures, telles que la grande et intéressante figure en bronze de M. Renoir, de masses lourdes et de volumes arrondis dans le goût de M. Maillol. M. Rodin était à peine représenté par un petit groupe en plâtre; M. Dampt, par un beau *Coq* claironnant en l'honneur des héros de la Marne. M. Bourdelle, du moins, nous revenait avec le bronze de son *Héraklès archer*, arc-bouté contre un roc, les jambes largement écartées, le corps ramassé par l'effort, les muscles tendus pour bander l'arc qui résiste. C'est une œuvre originale, volontairement farouche, où plane un souvenir peut être un peu trop grimaçant d'Égine, mais avec de beaux volumes sculpturaux et d'une réelle puissance[1].

Parmi les quelques vitrines d'objets d'art où l'on goûtait les bijoux de M. Rivaud, les céramiques de M. Decœur et de M. Bigot, les métaux travaillés de M. Dunand, il convient de signaler plus spécialement les envois de M. Gustave Jaulme. Il exposait comme peintre de charmantes intimités qui témoignaient de la délicatesse de sa vision, mais ce qui était plus instructif chez ce jeune décorateur qui a déjà fait ses preuves, c'étaient ses panneaux de tapisserie, échantillons d'un goût parfait, éminemment français, se rattachant aux bonnes et fortes traditions de la race, ce qui ne leur ôte rien de leur saveur de nouveauté.

Nous avons retrouvé galerie Georges Petit, dans l'exposition du « Paysage », bien des noms que nous avons cités à la Triennale : M. Renoir, avec un beau panneau chaud, touffu, velouté de petits paysages feuillus et un *Bord de Seine*, avec la rivière sillonnée de chalands, libre et hardi comme un Constable; M. Flandrin avec un *Barrage*, paysage glacial de montagne, fortement teinté de tonalités graves et largement établi; M. Henri Martin, avec ses porches ensoleillés; M. Vuillard, exquis décorateur, avec ce petit square populaire, milieu simple et bourgeois de faubourg aux arbres éclairés par une belle clarté d'automne; M. Ménard et ses paysages solennels; M. Lebourg et ses ciels joliment brouillés; M. Lepère avec un admirable paysage de montagnes tout embué, sur ses croupes et dans ses ravins, de vapeur et de fumée; M. Laprade et ses charmants bariolages; M. Lebasque aérien et léger.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 29.

Au fond, à la place d'honneur, entre deux petits pastels raffinés de M. Degas, M. Claude Monet dominait avec un panneau vraiment royal; il éveillait tour à tour en nous toutes les sensations les plus vives de nature : frisson pénétrant devant ce petit village resserré autour de son clocher, sous la neige et devant cette route au bord du fleuve, tout imprégnée d'humidité; douce chaleur qui ranime l'esprit dans ce rayon du soir, éclairant le même village tout trempé de lumière, de belle lumière couleur d'ambre clair ou de miel roux.

Puis c'étaient M. Roll et sa fraîche clairière où respirent à l'air des figures paisibles; M. Guillaumin, robuste et lumineux; M. Zingg, aux paysages impressionnants de neige; M. Désiré, avec de beaux motifs méridionaux d'oliviers gris et de cyprès aigus; M. Cottet, avec un moulin sous un ciel bas, petite toile riche et grave, de tons fauves, bruns et roux; M. Vallotton, et sa composition toute classique par la netteté de l'écriture, la détermination des lignes et des masses, dans les puissantes et lourdes frondaisons sous un ciel décoloré; M. Puy, M. Marquet, avec leurs toiles d'une écriture abrégée et synthétique.

Car c'était un curieux mélange, ici encore, d'éléments en apparence fort disparates et qui, bien que venant chacun des points les plus opposés de l'école, s'accordaient par les mêmes dons, les mêmes vertus qui sont au fond de la race, qui font sa vigueur et assurent sa vitalité continue : dons de sensibilité, vertus de conscience et de probité. Cette exposition, pacifique s'il en fut, au milieu des cataclysmes qui bouleversent le monde, fut une petite oasis reposante.

***

Des divers et rares événements qui ont marqué la persistance de la vie artistique au cours de ces vingt mois de guerre, le plus important, sans contredit, a été la réouverture du musée du Luxembourg. Il était aussi le premier en date, car ce musée rouvrait ses portes dès le 10 avril 1915. Ce n'était, évidemment, qu'un fragment de musée qu'on offrait au public; mais comment eût-on pu faire davantage, étant données les difficultés créées par les circonstances? Ne pouvant reconstituer les salles des peintures françaises, dont un nombre important et choisi avait été, comme on l'a dit, dirigées sur San Francisco, il fallut trouver un prétexte pour donner aux visiteurs la satisfaction de contempler dans un coin de Paris quelques œuvres d'art. Ce prétexte fut fourni par l'exposition des peintures de l'école belge et par le don du peintre anglais Frank Brangwyn.

La galerie de sculpture remaniée, on installa donc dans les deux petites salles qui lui sont parallèles les œuvres de l'école belge. N'était-ce pas là un sujet tout d'actualité, de douloureuse actualité? Dispersés en France, en Hollande et surtout en Angleterre, tandis que bien d'autres, surpris par l'avalanche teutonne ou ne pouvant se décider à quitter le sol natal, restaient prisonniers dans leur propre patrie, les peintres belges méritaient toute la sympathie et la sollicitude de l'art français. Déjà le Gouvernement avait entrepris, d'accord avec le Gouvernement belge, de représenter la Belgique à l'Exposition de San Francisco, pour affirmer la vitalité de l'héroïque petit pays. Un ensemble, recueilli de part et d'autre, permit de constituer une petite section spéciale qui fut exposée, avant l'embarquement, au Petit-Palais, avec les envois de nos

manufactures nationales. Au moment où paraîtront ces lignes, sera ouverte, galeries Georges Petit, une petite exposition formée des œuvres des principaux réfugiés, les Claus, les Baertsoen, les Gilsoul, les Van Rysselberghe, tous ces artistes bien connus et aimés de notre public, en attendant la grande exposition nationale que l'on devra organiser à Paris à la fin des hostilités.

Les ouvrages exposés actuellement au Luxembourg ont été, pour le plus grand nombre, déjà présentés publiquement. Ce sont le *Pays noir*, les puddleurs, forgerons ou laboureurs de Constantin Meunier; les chefs-d'œuvre d'Alfred Stevens, et de Joseph Stevens; les deux triptyques d'un si grand style et cette *Vieille servante*, si émouvante d'humble et touchante humanité, de M. Léon Frédéric; le *Dégel* frissonnant de M. Baertsoen; les toiles rayonnantes de M. Claus — de qui, cependant, il faut signaler une nouvelle entrée : *Octobre*, grand paysage lumineux et décoratif; — les œuvres de MM. Laermans, robuste et pathétique, Gilsoul, puissant et gras paysagiste, Delvin, Evenepoel, Dierckx ou Verhaeren. Quelques noms, cependant, se sont ajoutés à cette liste. Ce sont celui de M. J. Delville avec sa grande toile décorative *L'École de Platon*, qui obtint chez nous un légitime succès au Salon de 1895, document des plus significatifs sur les tendances idéalistes de l'école wallonne; ceux de Vloors, avec des figures dans un chaud intérieur, Rassenfosse, Joseph Renis, Cassiers, Franz Charlet, Henri Thomas, Théo van Rysselberghe. Ce dernier artiste entrait au Luxembourg avec deux toiles d'un caractère fort différent, dont l'une a été l'occasion d'une touchante manifestation franco-belge : c'est, à côté de la *Jeune femme nue couchée*, si vivement éclairée sur les coussins éclatants bleu et or, le portrait du poète national, du chantre exalté, aux accents épiques, ardents et sauvages, de la Flandre, de son sol, de son ciel et de ses gens lents, robustes et vaillants, Émile Verhaeren, que des amis et des admirateurs ont offert au Luxembourg, par une souscription publique, en hommage d'affection et de gratitude.

Ces deux salles belges, auxquelles il ne manque guère que deux ou trois grands noms pour offrir un tableau synthétique suffisamment expressif du développement et des tendances de l'école, étaient en même temps commentées par le cours d'histoire de l'art moderne à l'École du Louvre.

Le nom de Frank Brangwyn semble créer une transition naturelle entre l'art des Belges et l'art britannique. On sait, en effet, que le célèbre peintre anglais est né à Bruges, qu'il y a passé sa première enfance et qu'il y a puisé plus tard nombre de ses plus heureuses inspirations. La salle qui réunit l'ensemble grandiose de ses principales œuvres gravées était donc heureusement placée comme un passage de l'école belge à l'école anglaise, comme un vestibule aux deux salles britanniques qui allaient être inaugurées un peu plus tard.

Il convient de rappeler ici dans quelles circonstances a été proposée au Luxembourg cette libéralité magnifique. C'était encore aux premiers temps de ce conflit qui allait soulever le monde. La Belgique était envahie et l'Angleterre, fidèle à ses engagements, s'était immédiatement jointe à nous pour venir à son secours. A ce moment, venait de se terminer à Londres une exposition d'art français où figuraient une quinzaine de répliques des œuvres les plus célèbres de M. Rodin. Notre grand statuaire eut un beau et noble geste : il offrit cet ensemble « en hommage à l'Angleterre, venue au secours de la Belgique envahie ». M. Brangwyn jugea aussitôt que ce geste méritait une réponse. Il dédia son œuvre

gravé et lithographié « en hommage à la France et à ses splendides soldats ». C'est un don incomparable. On en peut juger par l'importance capitale des pièces qui sont exposées dans la grande salle du Luxembourg. Elles sont parmi les plus belles estampes qu'ait produites l'art moderne; elles ont une puissance d'effet, une richesse et une variété d'expression qui leur permettent de rivaliser avec la peinture pourtant si éclatante du maître. C'est d'une vision toujours grandiose, souvent tragique. Et l'imagination toujours en travail de l'artiste se meut avec une aisance inconcevable à travers les inextricables spectacles qu'il se plaît à rechercher : immenses bâtisses en construction, ports enchevêtrés d'un fouillis de mâts, de cordages, d'ancres, de proues, pontons gigantesques en démolition, échafaudages fantastiques qui découvrent leurs profils déchiquetés dans le ciel du soir. Et c'est comme un extraordinaire kaléidoscope où défilent tous les pays : Londres et ses faubourgs populaires de Hammersmith, sa Tamise laborieuse et enfumée, grouillante de hauts navires et de chalands; c'est Gand, c'est Bruges, c'est Furnes, avec leurs canaux ou leurs églises; c'est Paris avec le profil trapu du Pont-Neuf enjambant lourdement la Seine, la silhouette du pont Marie ou la façade latérale si doucement éclairée de Saint-Nicolas-du-Chardonnet; c'est Venise avec ses chantiers de radoub si pittoresques, les dômes de la Salute, le canal qui étale le miroir de ses eaux mortes sous le pont des Soupirs, série incomparable de franchise et d'éclat; c'est Gênes, avec cet admirable « état » de l'église San Pietro; c'est Constantinople; c'est Messine, enfin, avec les ruines pathétiques du terrible *terre moto*, moins pathétiques, toutefois, que les ruines fumantes et pantelantes de nos cathédrales que Brangwyn rêve de consigner également sur ses plaques de zinc. Les noms de Rembrandt, de Piranesi et jusque de Victor Hugo s'éveillent dans la pensée en face de cette grande œuvre et l'on peut dire d'elle, sans être taxé d'enthousiasme exagéré, que la plupart de ces estampes peuvent soutenir le voisinage et la comparaison avec celles des maîtres les plus prestigieux. C'est une donation pour laquelle nous ne saurions montrer trop de gratitude à l'artiste. Et je dois ajouter que les quatre-vingts planches exposées ne comprennent qu'un choix dans cet ensemble composé de 250 estampes, formées d'épreuves choisies, quelques-unes uniques. Et M. Brangwyn a promis d'y joindre les dessins qui ont servi d'études à ces compositions. Ne manquons pas de signaler enfin, à cette occasion, que, grâce au prêt obligeant, pendant la durée des hostilités, par M. Charles Pacquement, l'heureux possesseur, des *Boucaniers*, ce beau mirage d'Orient, si riche, si sonore et si varié de couleurs, dont nous avions, avec un ou deux amis, poursuivi vainement l'acquisition au Salon de 1893, au milieu des huées de certains de nos collègues, a pu être présenté comme complément précieux de cette exposition exceptionnelle.

Peu de temps après, — le temps d'organiser matériellement les locaux, de rédiger et d'imprimer le catalogue, — s'ouvraient deux nouvelles salles consacrées, elles aussi, à l'art de la Grande-Bretagne. La première était spécialement affectée aux œuvres acquises ou reçues en don par l'État. C'est une réunion d'une cinquantaine de peintures ou d'aquarelles déjà connues pour la plupart, parmi lesquelles on distingue maintes pièces célèbres comme *L'Amour et la Vie* de Watts, le *Potier romain* d'Alma Tadema, les beaux dessins de Burne-Jones ou de lord Leighton, dons généreux, eux aussi, de ces illustres maîtres, mais

auxquels se sont ajoutés une dizaine d'ouvrages nouveaux de Miss Browning, de Miss Beatrice How, de MM. Frank Craig, W. Lee Hankee, Hugues Stanton, John Hunter, Ph. A. de Laszló, Cecil Lawson, Arthur Melville et John Lorimer, ce dernier qui, au début de la guerre, eut, de son côté, la même idée touchante d'offrir ses deux toiles du précédent Salon en hommage à la France.

La deuxième de ces salles britanniques mérite une attention particulière. C'est une salle d'un intérêt exceptionnel, car c'est la salle du don Edmund Davis. C'est encore ici une histoire faite pour nous toucher profondément, car ces témoignages répétés, et des témoignages d'une telle importance, marquent d'une façon manifeste et éclatante la sympathie intime, l'attachement réel que nos amis d'Angleterre montrent à notre pays. Le cas de M. Edmund Davis et de M^rs^ Davis, dois-je ajouter — car elle a été la plus zélée et la plus gracieuse complice dans cette libéralité si extraordinaire et si intelligente, — a ceci même de plus flatteur pour notre amour-propre national, que cette libéralité avait été conçue bien avant les événements qui nous ont si étroitement unis depuis, par la communauté des intérêts, des sentiments et des idéals avec notre grande voisine insulaire, isolée jadis comme un puissant navire à l'ancre, et qui semble désormais se rapprocher du continent. C'est en 1912, et, pour préciser, le 8 mars, que M. et M^me^ Edmund Davis firent part au conservateur du Luxembourg de leur intention d'offrir à la France une salle britannique, pour faire connaître, aimer et consacrer cet art dans notre pays qui consacra jadis, le premier, la gloire de Constable et de Bonington, et pour affirmer leurs sentiments d'affection envers une nation au milieu de laquelle ils ont longtemps vécu et qui leur est restée chère. J'ai raconté en détail l'histoire de la formation de cette collection dans la préface du catalogue. Je n'y reviens ici que pour insister sur la gratitude profonde que nous devons à une si intelligente et généreuse pensée.

La salle Davis comprend 38 sujets. Je pourrais dire 40, car il y a deux jolies petites aquarelles de Caldecott, qui n'ont pu y prendre place et qu'on a exposées à côté, soit 26 peintures et 12 dessins ou aquarelles. Cette série peut être divisée, un peu arbitrairement d'ailleurs, en deux parts : la partie actuelle et la partie rétrospective. Cette dernière n'est point celle, on le pense, qui mérite le moindre intérêt. Car, songeant aux lacunes douloureuses que l'on déplore dans nos collections nationales pour l'école britannique, aux difficultés pour des galeries publiques d'opérer ces recrutements tardifs avec les prix, inabordables pour elles, que ces chefs-d'œuvre atteignent sur le marché, M. Davis a tenu, tout en s'attachant au présent, à remonter un peu plus haut, vers ce passé d'hier dans lequel l'école d'aujourd'hui a puisé ses origines. M. Edmund Davis s'est donc préoccupé de recueillir un certain nombre de peintures éminemment significatives des grands Préraphaélites. Nous n'avons pas eu de chance avec Rossetti, qui lui a momentanément échappé, mais du moins Millais, Burne-Jones et Holman Hunt sont représentés, inégalement sans doute, mais d'une manière qui peut les faire apprécier à leur mérite. C'est sir John Everett Millais qui fait la plus grande et la plus glorieuse figure. Car c'est vraiment un admirable morceau de peinture et une image émouvante d'humanité que le portrait de cette vieille *M^rs^ Heugh*, presque centenaire, avec ses yeux éteints, ses chairs martelées et tapotées, sa perruque rousse sous le tulle du bonnet, ses mains ridées croisées sur les genoux, ces mains si expressives, toute cette allure momifiée de vieille

dévote déjà embaumée dans ses prières. C'est d'un travail qui, dans la figure et dans les mains, se souvient encore de l'exécution minutieuse et précieuse de la période préraphaélite, déjà lointaine, car le portrait est daté de 1872, mais sans désaccord avec la nature morte, traitée largement en tons graves et en accents savoureux.

La *Fille du roi* de sir Edward Burne-Jones est une œuvre plus ancienne de



PORTRAIT DE Mrs HUGH, PAR SIR JOHN EVERETT MILLAIS
(Musée du Luxembourg.)

date; elle nous amène à cette période du développement préraphaélite où Rossetti et lui semblent prendre la tête du groupe qui commence à se disperser. C'est un fragment — daté de 1865-66 — d'une charmante et rêveuse décoration exécutée pour le dessinateur Birket Foster à Wibley. Burne-Jones est encore dans sa première manière et sous l'influence de son maître et ami, tous deux impressionnés par les chaudes colorations vénitiennes.

Le troisième morceau qui se rapporte à la célèbre petite phalange est un beau et curieux dessin de William Holman Hunt, précieux document datant des premiers jours de la fondation du groupe. C'est, en effet, le dessin minutieux

qui a servi au tableau exécuté pour le fameux concours institué entre eux par les membres de la jeune confrérie. Chacun, on le sait, devait emprunter son sujet dans le poème de Keats, imité de Boccace, *Isabella* ou *Le Pot de basilic*, en serrant de très près la nature et la vie. Ici Lorenzo, assis et comptant avec un commis devant sa table, dans le magasin qu'anime le va-et-vient d'employés, relève la tête en entendant Isabella s'avancer doucement par la porte ouverte, une lettre à la main. Délicat de sentiment, exquis de naturel, ce dessin porte, après le monogramme du maître, la date de 1849 et les trois lettres fatidiques de la petite franc-maçonnerie : P. R. B.

Une chaude petite *Ève* mordorée, de George Frederik Watts, s'ajoute au chef-d'œuvre déjà connu du maître, premier hommage d'un grand peintre anglais à la France : *L'Amour et la Vie*, entré au musée depuis plus de vingt ans, et complète, avec une belle marine d'Henry Moore et le remarquable portrait en frottis légers du donateur par Orchardson, ces générations plus anciennes.

Ce qui caractérise particulièrement la deuxième catégorie de sujets qui composent le don Edmund Davis, c'est qu'elle marque clairement les tendances dernières de l'école. Et, comme l'art est toujours d'accord avec la vie, même sans qu'il le veuille ou sans qu'il s'en doute, les rapprochements qui se sont produits peu à peu entre « l'Ile inconnue », comme l'a baptisée un romancier, et le continent, ces rapprochements dont les événements ont fini par faire une union si étroite, se font très nettement sentir sur ces tendances. Il y a désormais, et depuis quelque temps déjà, des rapports très sensibles entre les dernières générations de l'école anglaise et l'école française, de même qu'entre les deux littératures. Le dandysme un peu hautain, les raffinements précieux et singuliers d'un Aubrey Beardsley, le sentimentalisme décoratif et doucement attendri d'un Conder, les notations savantes et subtiles d'un Sickert, nous sont quelque peu familiers, ces artistes ayant été en relations assidues avec tels groupes artistiques ou littéraires de notre milieu.

Mais les principales influences françaises se sont exercées d'une part, à Paris, dans nos académies où la plupart de ces artistes insulaires ont cru trouver un enseignement établi sur de plus fortes traditions; d'autre part, à Londres même, soit sous la direction de notre Alphonse Legros, qui a exercé une action si profonde et si féconde sur ses jeunes disciples britanniques, soit à cette « Slade School » où il professa si longtemps et où son successeur, Frederick Brown, a continué ses fortes et saines leçons. Et ces études, pour ainsi dire communes, ont constitué entre eux une sorte de lien moral qui a trouvé sa sanction dans la fondation du New English Art Club, au sein duquel ils se sont principalement groupés. Le souvenir direct de nos Jean-Paul Laurens, de nos Benjamin Constant, de nos Bouguereau, de nos Cormon ou de nos Aimé Morot n'est peut-être pas bien sensible à cette heure dans ces toiles de jeunes Anglais. C'est que c'est un privilège précieux du génie britannique de conserver partout son accent local, quelles que soient les adaptations auxquelles il est conduit. Anning Bell et Muirehead sont comme apparentés de loin aux Préraphaélites; Kennington se reporte, comme le Belge Frédéric, aux Primitifs flamands, mais Connard ou Mc Evoy, Nicholson ou Pryde, Tonks ou Birley, sont, à leur façon, franchement anglais, avec une sensibilité nouvelle, peut-être, dans l'indication du ton, dans la répartition des lumières, dans je ne sais quoi de

ces accords qui font penser, comme chez Orpen, aux délicatesses raffinées de la palette de Degas, de Lautrec ou de Vuillard.

Ricketts, lui, est à moitié Français par le sang et par la culture, et sa *Peste* évoque les souvenirs de Delacroix, de Delaunay, de Couture, voire de Poussin. Rothenstein est, avec le graveur Strang et l'aquarelliste Rich, le seul élève de Legros, et Charles Shannon, qui a repris la tradition des grands Anglais du XVIII^e^ siècle, par la gravité et la tenue de ses toiles, l'ordonnance de ses compositions, la sobriété de son dessin, est celui qui se rapproche le plus de notre



CARTON POUR LA DÉCORATION DE L'HÔPITAL DE BERCK-SUR-MER
PAR M. ALBERT BESNARD
(Musée du Luxembourg.)

illustre compatriote, qui l'appréciait au point qu'on pût croire qu'il avait été son maître.

Cet ensemble exceptionnel, qui sera continué, constituera donc, avec les acquisitions précédentes de l'État, une série complète permettant d'étudier à fond l'évolution moderne du génie britannique. On ne saurait être trop reconnaissants envers M. et M^rs^ Davis pour cette libéralité incomparable.

A l'heure où paraîtront ces lignes, le Luxembourg aura étendu ses aménagements nouveaux et provisoires. Une salle des écoles d'Italie, faisant suite aux sections précédentes, fera mieux connaître les tendances artistiques des pays amis et alliés. L'art italien est généralement peu connu, ou plutôt méconnu, chez nous. Les quarante toiles environ qui composent cette salle témoignent,

par des œuvres signées de Boldini, Mancini, A. de Nittis, Ettore Tito, Luigi Nono, Morbelli, Pasini, Carcano, Guglielmo et Emma Ciardi, de Bezzi et autres bons artistes, de l'activité et de la vitalité heureuse de l'art italien.

Mais, dans ces remaniements derniers, la partie la plus instructive et la plus intéressante est, à coup sûr, la splendide série de dessins de maîtres français.

Couronnés par une frise formée d'un grand carton de Baudry pour l'Opéra, offert jadis par le duc de la Trémoille, par les cartons de Puvis de Chavannes pour la frise, restée inachevée, du *Ravitaillement de Paris*, au Panthéon et par les cartons de M. Besnard pour l'hôpital de Berck, donnés par le regretté Maciet, deux rangées de dessins, pour ainsi dire inédits, présentent un choix d'admirables études de nos plus beaux maîtres modernes : Puvis de Chavannes avec un glorieux groupement de pièces uniques, Delaunay, Meissonier, Legros, Fantin, Bracquemond, Bastien-Lepage, Besnard, Bonvin, Carolus Duran, Carrière, Cazin, Cormon, Dagnan-Bouveret, Detaille, Guillaumet, J.-P. Laurens, Lhermitte, Renoir, Roll, etc.

Une petite salle d'aquarelles groupe la merveilleuse suite des Gustave Moreau offerts par Charles Hayem, des aquarelles de Besnard, Boudin, Hervier, opposée à une salle destinée plus spécialement à l'estampe et comprenant les chefs-d'œuvre en peinture, dessin et gravure dus au talent de M. Lepère.

En attendant la réouverture complète du Luxembourg, insuffisant de plus en plus à contenir ses richesses et pour lequel la question de la reconstruction s'imposera avec plus d'urgence encore après la victoire, cette exposition est de nature, espérons-le, à suffire aux besoins du public.

En terminant cette revue trop rapide, il convient de signaler la réouverture, le 1er mars, des salles de la sculpture française au musée du Louvre, accrues de quelques précieux morceaux dont il sera parlé un jour dans la *Gazette* ainsi que des libéralités — tel le legs Schlichting — qui ont enrichi notre grand musée ; puis de mentionner le don important, fait récemment au musée de la Ville de Paris par un généreux amateur russe, M. Zoubaloff — qui a déjà témoigné au Louvre sa bienveillance — de maquettes, dessins et aquarelles de Barye, de huit tableaux et soixante-quinze aquarelles d'Harpignies, d'un choix d'orfèvreries de Henri Husson et d'œuvres du sculpteur Desbois ; enfin, de signaler la jolie exposition de jouets artistiques modernes, de toiles, cuirs et papiers de garde pour reliures ouverte en ce moment au Musée des Arts décoratifs ; celle de travaux dus à des mutilés de la guerre, au Musée Galliera, et les deux belles expositions qui réunissent, au profit d'œuvres charitables, un choix de merveilles de l'art d'Extrême-Orient, 61, rue de Varenne, et des chefs-d'œuvre de notre art décoratif du XVIIIe siècle, dans l'ancien hôtel Morny, aux Champs-Élysées.

Enfin, on devra se réjouir en apprenant la bonne nouvelle de la signature définitive du contrat par lequel M. Rodin offre à l'État l'ensemble de ses collections et de son œuvre qui seront réunis, comme on sait, dans un musée spécial à l'hôtel Biron. On doit féliciter l'administration et la commission du budget et surtout son président d'alors, M. Clémentel, d'avoir fait aboutir ce projet d'art au milieu des graves préoccupations de cette guerre formidable.

LÉONCE BÉNÉDITE



SARCOPHAGE BACHIQUE
(Collection de Mme Gardner, Boston.)

COURRIER DE L'ART ANTIQUE

I



TÊTE DE TRAJAN EN BASALTE
DÉCOUVERTE A ROME
(Musée National, Rome.)

« Les trésors enfouis dans le sol, au retour de la civilisation en ces lieux, se sentent comme impatients de revoir le jour. » Ces mots poétiques d'un archéologue italien, M. Mariani, répondent à merveille aux magnifiques résultats obtenus en peu de temps par l'activité des savants dans la nouvelle province italienne de Libye, comprenant la Tripolitaine et la Cyrénaïque. Les explorateurs ont suivi de près les soldats et se sont acquittés aussi allègrement de leur tâche. Un musée local a été fondé à Benghazi, sous la direction de M. Ghizlansoni; un règlement sur la conservation et la recherche des antiquités a été promulgué; des travaux de consolidation et de déblaiement ont été entrepris, des fouilles ont été commencées sur nombre de points[1]. L'édifice romain le plus important de la Tripolitaine, l'arc de triomphe de Tripoli, l'ancienne *Oea*, dédié en 183 à Marc-Aurèle et à Lucius Verus, a été préservé de dégradations ultérieures et dégagé. « Ce monument », écrivait en 1906 le dernier explorateur français de cette région, M. Méhier de

1. Pour plus de détails, voir un article de M. Constans dans le *Journal des Savants*, 1915, p. 373.

Mathuisieulx, « disparaît à moitié sous les décombres, et ses faces sont obstruées d'échoppes maltaises. Les sculptures extérieures ont beaucoup souffert, mais elles promettent d'agréables surprises à ceux qui auront la chance de déblayer la base. » Ces sculptures étaient mal connues; nous en possédons aujourd'hui, grâce au *Notiziario archeologico* publié par le ministère des Colonies italiennes, de bonnes photographies [1].



APHRODITE EN MARBRE TROUVÉE A CYRÈNE
(Musée National, Rome.)

Je signalerai en particulier, sur la face nord de l'arc, un beau relief décoratif : Minerve conduisant un char attelé de deux griffons, faisant pendant à un groupe analogue où le conducteur est Apollon. L'arc de Tripoli est un des arcs de triomphe romains dont la décoration, tant architecturale que sculpturale, est la plus soignée; comme la date exacte en est établie par une inscription, l'étude détaillée de ses ornements, qui seront sans doute reproduits par des moulages, promet d'être intéressante pour l'histoire encore assez incertaine de l'art impérial [2].

En Cyrénaïque, sur l'emplacement de la célèbre ville de Cyrène chantée par Pindare, les premiers coups de pioche ont fait découvrir une vingtaine de statues. Deux d'entre elles, une *Aphrodite* et un *Dioscure* à l'effigie d'Alexandre (décembre 1913 et novembre 1914), ont déjà été transférées au Musée National de Rome. L'*Alexandre* colossal (2m30 de haut), n'ayant pas encore été l'objet d'une publication satisfaisante [3], je me contente de le signaler aujourd'hui; mais l'*Aphrodite*, photographiée d'après un moulage [4],

1. *Notiziario archeologico*, 1915, p. 47; voir aussi *Rassegna d'Arte*, 1915, p. 229.
2. On trouvera d'utiles matériaux et d'ingénieuses observations à ce sujet dans l'ouvrage récent de Mme A. Strong, *Apotheosis and after life*, Londres, 1915.
3. Voir un croquis dans la *Revue archéologique*, 1915, t. I, p. 181.
4. Voir l'*Ausonia* de 1913 et le *Bollettino d'Arte* de 1914.

peut être présentée à nos lecteurs avec quelques mots de commentaire. La statue, comme on le voit, est privée de sa tête et de la presque totalité de ses bras; on n'en reconnaît pas moins avec certitude qu'elle appartient à un groupe nombreux d'images de la déesse représentée nue, au sortir du bain, tordant, pour les sécher, les longues tresses de ses cheveux[1] ou — parfois — tenant les deux bouts d'un bandeau qu'elle va rajuster autour de sa tête. Ce type est généralement qualifié du nom donné par les anciens à une fameuse peinture d'Apelles : l'Aphrodite *anadyomène*, c'est-à-dire sortant des flots. On a cru longtemps, mais à tort, que le chef-d'œuvre du peintre favori d'Alexandre avait inspiré les sculpteurs et que ce motif charmant était un emprunt fait par la plastique à la peinture. Il suffit, pour écarter cette thèse, de faire remarquer que plusieurs statues et statuettes de cette série, loin d'accuser l'imitation d'un modèle postérieur à Praxitèle (350), rappellent plutôt des statues de la fin du v^e^ siècle, en particulier les *Diadumènes*, c'est-à-dire les figures de dieux ou d'hommes ceignant leur tête d'un bandeau. Je dis « les *Diadumènes* », parce que le *Diadumène* de Polyclète, connu surtout par les copies de Vaison et de Délos, n'a pas été le seul exemple renommé de ce motif. Le *Diadumène* de l'ancienne collection Farnèse, au British Museum, dérive probablement, comme l'a déjà pensé Gerhard, d'un original de Phidias; nous savons d'ailleurs pertinemment, par des textes, que l'on attribuait à Phidias au moins une figure de *Diadumène* à Olympie[2]. D'autre part, le



APHRODITE EN MARBRE TROUVÉE A CYRÈNE
(Musée National, Rome.)

1. Outre les exemplaires reproduits dans les quatre volumes de mon *Répertoire de la statuaire* et dans les *Terrakotten* de F. Winter, voir *Monuments Piot*, 1913, t. XXI, pl. XIV et XVI (bronze et marbre); *Notizie degli Scavi*, 1913, p. 440 (terre cuite de Sicile).

2. Pausanias, V, 11, 3; cf. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 24, 39.

type évolua et fut imité, après le v^e^ siècle, dans des proportions différentes, bien plus élancées; c'est ce que prouve une belle terre cuite découverte à Smyrne, appartenant aujourd'hui à M. C. Blacker, œuvre d'inspiration lysippéenne et même plus tardive, que j'ai publiée autrefois dans ce recueil[1].

Étant donné l'attachement de la sculpture antique aux types qu'elle créait, il semble, *a priori*, vraisemblable que des *Diadumènes* féminins ont dû correspondre aux *Diadumènes* masculins. Seulement, comme les déesses avaient d'autres occupations que les dieux et qu'elles portaient des cheveux plus longs, il dut sembler naturel de substituer aux *Diadumènes* féminins des *Anadyomènes*, c'est-à-dire, tout en conservant le geste des deux bras, d'occuper les mains féminines à presser des boucles de cheveux humides plutôt qu'à préparer l'ajustement d'un bandeau.

La nouvelle statue de Cyrène se révèle, au premier coup d'œil, comme étrangère à l'influence de Praxitèle. L'écartement des seins, les lignes fermes et un peu masculines du torse, l'absence de cette grâce flexible et sinueuse que la sensualité du grand maître athénien mit à la mode, tout concourt à éveiller l'idée d'un modèle plus ancien, où survivent les traditions du v^e^ siècle. Maintenant, cette constatation laisse ouvertes deux possibilités : ou bien l'auteur de l'*Aphrodite* de Cyrène, travaillant à l'époque hellénistique, s'est volontairement inspiré, dans une œuvre composite, de sculptures antérieures à Praxitèle[2]; ou il a reproduit, en copiste fidèle, une de ces œuvres originales que nous ignorons, créées au déclin du v^e^ siècle. Il ne faut plus objecter que les déesses nues ne paraissent pas, dans le grand art grec, avant le milieu du IV^e^ siècle : des statues comme l'*Aphrodite* (?) de l'Esquilin[3] et la *Niobide* (?) de Rome, l'une et l'autre copies d'œuvres du v^e^ siècle, suffisent à prouver que cette opinion n'est pas soutenable. A cela vient se joindre un document fort curieux, connu depuis peu de temps grâce à la publication, due à M. de Ridder, des collections réunies par feu Louis de Clercq, dans son bel hôtel de la rue Masseran. Il s'agit d'une statuette en marbre représentant Aphrodite dans l'attitude dite *anadyomène*, mais tenant de la main droite, qui est bien conservée, un bout de la longue bandelette dont elle va entourer ses cheveux[4]. Cette statuette, que Furtwaengler admirait beaucoup[5], a été suspectée, mais très à tort : aucun faussaire moderne n'aurait songé à transformer une *Anadyomène* en *Diadumène*. Or, ce qu'il y a ici de particulièrement digne d'attention, c'est que la tête de la statuette De Clercq, presque intacte, reproduit fidèlement un type où l'on reconnaissait autrefois le portrait idéalisé de Sappho[6] et que Furtwaengler a identifié au type d'Aphrodite créé par Phidias. Si donc la statuette en question n'est pas — ce que l'on peut toujours soutenir — le fruit du caprice d'un sculpteur voisin du I^er^ siècle,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 423.

2. Telle paraît être l'opinion de M. Mariani, dans l'*Ausonia* de 1913.

3. On a émis l'hypothèse que cette statue représentait Atalante, arrangeant ses cheveux en vue de la course; on a aussi songé à la plongeuse Hydna (Pausanias, X, 19), qui s'était distinguée à l'époque des guerres médiques et dont la statue de bronze, autrefois à Delphes, fut transportée à Rome par Néron. Mais les sandales dont est chaussée la copie romaine font difficulté.

4. *Collection De Clercq* : *marbres*, pl. III, 19. Hauteur : 0^m^42.

5. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 100.

6. Voir la gravure de l'exemplaire Albani, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. II, p. 435

qui aura voulu combiner une tête phidiesque avec un motif polyclétéen transféré à une déesse, on est amené à croire que Phidias ou l'un de ses élèves a déjà créé le type de l'Aphrodite *diadumène*, d'où le passage au type *anadyomène* était, comme nous l'avons dit, tout indiqué. Nous ne savons rien des trois statues d'Aphrodite attribuées par les anciens à Phidias, pas plus que d'une *Aphrodite* d'Amyclées attribuée par eux à Polyclète[1]; il faut donc hésiter à prendre parti sur l'original possible de l'Aphrodite de Cyrène. Mais le fait que le style et les proportions du v^e^ siècle, en particulier l'influence du type polyclétéen du *Diadumène*, se font sentir dans des *Aphrodites anadyomènes*, a déjà été remarqué, en 1899, par feu Al. Murray et par moi. J'ai publié, à l'appui de cette opinion, une belle statuette de bronze qui appartenait alors au sculpteur Dubois et une autre statuette presque identique, du moins dans ses parties antiques, qui est connue seulement par un moulage[2]. D'autre part, et presque en même temps, Alexandre Murray, alors conservateur du British Museum, s'était souvenu du *Diadumène* de Vaison en publiant une charmante statuette d'Aphrodite, autrefois dans la collection Pourtalès, où l'attitude du torse et des bras suggère naturellement cette comparaison. La question mérite une étude attentive : je n'en puis indiquer ici que les éléments.

Près des ruines du temple d'Apollon à Cyrène, une grande surprise attendait les explorateurs[3]. Pour la première fois, sur le sol de l'Afrique, on a trouvé là deux de ces figures archaïques, connues par les fouilles de Délos et de l'Acropole d'Athènes, que l'on appella des *Korés*, c'est-à-dire des jeunes filles, après les avoir qualifiées d'abord d'Artémis et d'Athéna[4]. Évidemment, ce ne sont pas des imitations archaïsantes, comme les statues dites de *Spes* que l'on découvre en Italie; ce sont des originaux grecs des environs de l'an 510, qui ont dû faire partie d'un nombreux groupe de statues votives de prêtresses et être enfouies dans quelque dépôt souterrain (*favissa*) lors d'une reconstruction du temple. Il n'y aurait rien à dire de ce type déjà connu si le revers des deux marbres exhumés (à cet égard presque identiques) ne présentait un caractère assez singulier. Alors, en effet, qu'une main de la *Koré* de Cyrène est employée à tendre la tunique, celle-ci se colle sur le bas des reins avec tant d'exactitude qu'elle donne l'illusion de la nudité. Dans quelques-unes des statues de ce type découvertes à Athènes, on avait observé une adhérence analogue de l'étoffe, mais loin d'être aussi fortement, aussi indécemment accusée. Bien entendu, il ne peut être question, ni dans la Grèce de 510 ni plus tard, d'un costume offensant pour la modestie comme pour le goût; il faut chercher une explication ailleurs. La simple logique n'en fournit point, car une étoffe que

1. Cette statue devait être célèbre (Pausanias, III, 18, 8) et il serait singulier qu'il ne nous en fût parvenu aucun écho. Amyclées était un centre du culte d'Apollon; or, d'après la copie trouvée à Délos, le *Diadumène* de Polyclète pourrait bien avoir été un *Apollon*. Avait-il peut-être pour pendant une *Aphrodite*?

2. *Revue archéologique*, 1899, II, p. 372, pl. XX, XXI; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, t. II, p. 341.

3. *Notiziario archeologico*, 1915, p. 189.

4. Voir les *Korés* d'Athènes publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 107 et suiv.; 1910, t. I, p. 72 et suiv. Sur le costume des *Korés*, voir, en dernier lieu, M^lle^ Netolicska, dans les *Jahreshefte* de Vienne, 1913, p. 254 (cf. *Revue des Études grecques*, 1914, p. 290).

l'on tire latéralement sur des formes faisant saillie les voile au lieu de les revéler; elle ne peut être à la fois tendue et collante. Mais il ne faut pas oublier que ces marbres étaient peints; si la tunique, par exemple, était bleue, la couleur bleue répandue sur l'étoffe qui couvrait les reins empêchait de croire même un instant qu'ils étaient nus. En second lieu, il est constant que l'art grec archaïque a été très préoccupé de montrer les formes du corps sous le vêtement, fût-ce aux dépens de la réalité que l'image d'un modèle vivant permettait facilement de saisir. Je ne puis mieux faire que de citer ici M. Lechat, qui a fait des *Korés* athéniennes l'étude la plus complète et la plus fine[1] : « Le tissu, justement parce qu'il est tiré avec force, ne devrait pas pouvoir glisser ainsi dans tous les creux. Les artistes du VI^e^ siècle ont dû se rendre compte, eux aussi, de cette impossibilité ; mais ils ont passé outre, une exactitude rigoureuse n'étant point compatible avec leurs recherches d'élégance et leur désir de faire sentir sous les vêtements certaines lignes du corps humain. » L'auteur ne dirait sans doute pas autre chose à l'aspect de ces *Korés* de Cyrène qui exagèrent l'indiscrétion de leurs sœurs athéniennes. Mais je verrais là volontiers, de la part des sculpteurs qui les ont taillées dans le marbre, un provincialisme; ces Grecs de Cyrène suivaient des modèles athéniens et les outraient. Pareil fait se constate aussi dans les colonies athéniennes au nord de la Mer Noire, où l'art, quoique attique d'origine et d'inspiration, manque quelquefois de mesure et de retenue.



« KORÉ » ARCHAÏQUE
STATUE EN MARBRE
DÉCOUVERTE A CYRÈNE

Avant de quitter les rives de la Cyrénaïque pour celles du Pont-Euxin, déplorons que la barbarie ignorante des Turcs, conjurée avec la barbarie savante des Germains, ait interrompu l'œuvre civilisatrice des Italiens en Afrique et les ait réduits, en 1915, à ne tenir que les ports. Mais il n'y a là qu'un retard; la Libye renaîtra sous le bouclier de Rome et ne tombera pas de la sau-

1. H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, 1903, p. 165.

vagerie dans la *Kultur*. Depuis le XVIIe siècle, époque où une statue de Cyrène fut transportée à Versailles (1695), jusqu'aux expéditions de Vattier de Bourville, de Smith et Porcher, de Mathuisieulx, de l'École américaine[1], ce pays n'a cessé de révéler des trésors de sculpture et d'épigraphie à ceux qui ont pu le parcourir et, de loin en loin, en gratter le sol[2]; on n'a pas besoin d'être prophète pour prédire que le musée de Benghazi sera bientôt aussi riche que ceux de Tunis ou de Cherchell. A une époque où s'accumulent tant de désastres, où tant de belles œuvres du passé sont réduites en poussière, on salue avec joie et comme une consolation la prochaine réapparition de celles que les sables tutélaires de la Libye ont soustraites à la malfaisance des humains.



« KORÉ » ARCHAÏQUE
STATUE EN MARBRE
DÉCOUVERTE A CYRÈNE

II

Au nord de la Crimée, non loin des cataractes du Dniester, dans un véritable désert à quinze kilomètres de toute habitation, s'élève le groupe majestueux des tumulus (*kourgan*) de Solokha[3], où une première fouille fut pratiquée par le professeur Wesselovsky en 1912. Ayant creusé une tranchée dans le plus grand de ces tumulus, qui atteint la hauteur de 18 mètres, il rencontra une sépulture considérable, mais qui avait malheureusement été violée à une époque antérieure. Pourtant les pillards n'étaient pas allés jusqu'au bout, car une excavation voisine contenait des squelettes de chevaux, la tête tournée vers la sépulture vide de leurs maîtres, et ces squelettes étaient couverts de précieux caparaçons en or et en bronze, parmi lesquels de singuliers poissons en or d'un style ionien archaïque

1. Sur l'expédition américaine, interrompue par la conquête italienne, voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 59.

2. Voir l'intéressant article de M. Michon, *Statues antiques de la Cyrénaïque*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires*, t. LXXIV, 1915.

3. District de Melitopol, à 25 kilomètres au sud de Nicopol, gouvernement de Tauride.

qui rappellent, bien que plus récents, le fameux poisson d'or de Vettersfelde[1]. En juin 1913, une fouille plus heureuse mit au jour une magnifique sépulture royale pleine de trésors, que Mme Sophie Polovstsoff a excellemment publiés dans la *Revue archéologique*[2]. Les objets les plus précieux sont un grand peigne en or massif, absolument intact, surmonté d'un groupe en ronde-bosse représentant une scène de combat[3], et plusieurs vases d'argent ornés de reliefs qui figurent des scènes de chasse. Nous reproduisons ici le peigne, objet unique dans son genre, et la frise de l'un des vases d'argent, renvoyant à l'article de Mme Polovstsoff pour les détails circonstanciés de la découverte et la reproduction des autres morceaux. Disons seulement — puisqu'il s'agit d'objets provenant de la Russie méridionale — que l'authenticité de ceux-ci, exhumés au cours d'une fouille régulière et n'ayant donné lieu à aucune dépense autre que celle de la fouille, est absolument au-dessus de tout soupçon.



PEIGNE EN OR MASSIF
TROUVÉ EN RUSSIE MÉRIDIONALE
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

La scène figurée en haut du peigne est plus facile à décrire qu'à interpréter. Le personnage principal, monté sur un cheval qui se cabre, est, par son costume et son armement, à la fois grec et scythe; mais les deux guerriers à droite et à gauche sont-ils des Scythes? Ce groupe fait-il allusion à quelque événement historique? Un savant grec, M. Svoronos, l'a cru et a essayé d'établir que ce peigne était un « cadeau diplomatique » du gouvernement athénien à l'un des rois philhellènes et hellénisés du Bosphore. Il a proposé des explications analogues pour les reliefs des vases et a dépensé beaucoup d'érudition à l'appui de sa thèse, qui n'en reste pas moins invraisemblable. Je crois que les objets de la tombe de Solokha ont été fabriqués non pas à Athènes, mais au nord de la Mer Noire, par des ouvriers sans doute originaires d'Athènes ou formés par l'imitation des modèles attiques, mais ayant contracté, dans ces régions à demi barbares, un certain goût pour le luxe massif et voyant qui contraste avec la délicatesse athénienne. Je crois aussi que M. Svoronos et d'autres critiques sont tentés de

1. *Anzeiger*, 1913, p. 219; *Revue des Études grecques*, 1914, p. 323.

2. *Revue archéologique*, 1914, I, p. 164. J'ai déjà annoncé brièvement ces découvertes, *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, t. I, p. 345.

3. Poids : 390 grammes. Le peigne se trouvait près de l'épaule du chef inhumé.

faire descendre trop bas — entre 350 et 340 — la date de ce trésor, qui me semble beaucoup plus voisin de l'an 400, à moins qu'on ne suppose, ce qui est toujours très hypothétique, une survivance de modèles antérieurs. En effet, tant sur le peigne que sur les vases, les types des chevaux sont encore bien proches de ceux du Parthénon (430) et du sarcophage dit *lycien* découvert à Sidon[1]; ils diffèrent notablement et par des caractères essentiels de ceux du mausolée d'Halicarnasse et du sarcophage sidonien, dit d'Alexandre, qui sont moins élancés et de formes plus arrondies. La scène de chasse est évidemment fantastique, d'abord parce qu'il n'y avait pas de lions dans la Scythie méridionale, puis parce



VASE EN ARGENT DORÉ, ORNÉ DE RELIEFS
TROUVÉ EN RUSSIE MÉRIDIONALE
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

que la lionne figurée est cornue et que les lions cornus n'ont existé nulle part; mais le cheval effrayé, qui détourne la tête, se retrouve exactement, dans la même attitude, sur le sarcophage *lycien* qui représente aussi une scène de chasse. Je n'affirmerai pas qu'on ne puisse constater le même motif dans des monuments de date plus récente, mais la ressemblance est telle entre ceux que j'indique qu'il est difficile de ne pas les croire contemporains.

Ainsi se poursuivent, apportant des surprises toujours nouvelles, les fouilles qu'eut le mérite d'instituer, sur les rives de la Mer Noire, un jeune émigré français, Dubrux, chevalier de Saint-Louis, qui, entré au service de la Russie, consacra tous ses loisirs, depuis 1816, à l'exploration des tombeaux antiques de la région de Kertch (Panticapée). Sa grande découverte eut lieu en septembre 1830 : c'est alors qu'explorant le vaste tumulus de Koul-Oba, à 6 kilomètres

1. Voir notamment mon *Répertoire des reliefs*, t. I, p. 31 et 409. M. Mendel (*Catalogue du Musée de Constantinople*, t. I, p. 158 et suiv.) place avec raison le sarcophage *lycien* de Sidon vers 400.

de Kertch, il eut le bonheur d'en retirer des trésors qui comptent parmi les plus précieux de l'Ermitage. L'un d'eux, un vase d'argent doré avec figures en relief représentant des Scythes[1], a récemment trouvé son pendant dans la fouille d'un *kourgan* voisin de Voronèje qui a été relatée par M. Rostovzev[2]. Le vase ayant beaucoup souffert, on ne peut s'en faire une idée que par les dessins très consciencieux qu'on en a publiés en Russie. Ici encore, si les éléments de la composition sont clairs, le sens de la scène figurée prête à contestation. Il semble qu'il s'agisse de l'instruction d'un jeune prince du pays, initié au métier des armes par des vieillards blanchis sous le harnois, dont les types vénérables font songer à la *crinita Getarum curia* que le poète Claudien montre assemblée autour du roi Alaric. La scène se passe dans le steppe, dont les pierres et la maigre végétation sont indiquées. Les armes des Scythes, dessinées avec précision, sont très intéressantes; on y distingue, entre autres, les grands carquois ou *gorytes*, dont plusieurs, ornés de reliefs en or, ont été découverts dans la même contrée. Quelle est la date de ces objets? Je persiste, malgré les archéologues russes qui les croient plus récents, à les attribuer au IVe siècle avant notre ère, et plutôt au début qu'à la fin. Dans le tumulus de Koul-Oba, dont le contenu était si riche et si varié, il y avait des objets de date différente, mais dont les plus anciens remontent sans doute au Ve siècle; comment supposer que les moins anciens soient de plusieurs siècles postérieurs à ceux-là?



VASE EN ARGENT ORNÉ DE RELIEFS TROUVÉ EN RUSSIE MÉRIDIONALE (L'ÉDUCATION DU JEUNE PRINCE)
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

III

Souvent déjà, au cours de ces articles que je donne à la *Gazette* depuis trente ans, j'ai tenu compte des découvertes qui se font, non pas en fouillant la terre, mais dans des demeures où des objets antiques ont été transférés autrefois et oubliés. C'est ainsi que j'ai publié de beaux fragments de la frise du Parthénon qui gisaient, absolument ignorés, dans le parc d'un château anglais du comté d'Essex[3]. Mais voici qui n'est pas moins singulier. Une des œuvres les plus exquises de l'art attique a été retrouvée récemment... dans une gravure en taille-douce exécutée il y a un siècle et dont quelques épreuves

1. S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, t. III, p. 498 (*Antiquités du Bosphore*, pl. 33).
2. Voir *Revue archéol.*, 1915, t. I, p. 334; *Anzeiger*, 1913, p. 225.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 340 et 341

d'essai seulement avaient été distribuées. Les faits peuvent se résumer brièvement comme il suit. En 1773, les amateurs et mécènes anglais qui avaient fait relever les antiquités d'Athènes depuis 1761 se réunirent pour former une société nouvelle qui existe encore, la « Société des Dilettanti », dont la première publication fut consacrée aux antiquités de l'Ionie. Le quatrième volume de



GUERRIERS SCYTHES
(DÉVELOPPEMENT DU VASE PRÉCÉDENT)

cette précieuse série de planches parut en 1881. On en avait préparé un cinquième, formé de planches gravées de 1820 à 1840, d'après des dessins exécutés en 1811. Pour des motifs divers, on laissa sommeiller ce projet, et personne n'y pensait plus lorsque, en 1912, une collection d'épreuves d'après les planches



GUERRIERS SCYTHES
(DÉVELOPPEMENT DU VASE PRÉCÉDENT)

inédites fut offerte en cadeau à la Société. Elles concernaient surtout le temple d'Artémis à Magnésie, les théâtres et les tombes de villes lyciennes; dans le nombre était l'admirable bas-relief que nous reproduisons d'après le prospectus du nouveau volume, que la Société s'est décidée à faire paraître par les soins de M. Lethaby. Ce bas-relief, découvert en Attique, à Rhamnonte, avait été rapporté en Angleterre par un certain Deering, dont je ne sais rien;

l'original a péri ou se cache quelque part, comme le célèbre *puteal* de Corinthe, acquis vers 1819 par lord Guilford, qui a mystérieusement disparu à Londres, dans un jardin de Saint-James Place, 24, lorsque la maison de lord Guilford, après sa mort survenue en 1827, changea de mains, puis fut démolie et reconstruite[1]. Qui sait si la publication du cinquième volume des « Dilettanti » n'aura pas pour effet de tirer de sa cachette le bas-relief de Deering? Mais s'il ne doit jamais revoir le jour, la gravure, exécutée d'après un dessin très soigné, en conservera du moins le souvenir plein de charme. On reconnaît, dans ce bas-relief votif, les deux grandes déesses d'Éleusis, Déméter et Koré, précédées d'une Niké qui offre une libation dans une coupe. La petite figure mutilée, placée à droite du tableau, est difficile à comprendre; je ne vois point comment restituer sa tête sans empiéter sur la ligne du bras de la Niké. Peut-être le marbre était-il, sur ce point, plus dégradé que ne l'indique la gravure et aura induit l'auteur du dessin en erreur. Mais, abstraction faite de ce personnage énigmatique, quelle grâce, quelle souveraine élégance dans les trois figures principales! La provenance, Rhamnonte, ajoute encore à l'intérêt de ce morceau. Il y avait, dans ce bourg de l'Attique, une statue colossale en marbre de Némésis, œuvre d'Agoracrite de Paros, collaborateur et élève de Phidias. De cette statue, on a retrouvé un fragment de la tête, deux fois plus grand que nature; on possède aussi, depuis 1890, quelques morceaux des bas-reliefs qui décoraient la base, d'un style un peu plus récent que ceux de la frise du Parthénon[2]. On a également exhumé, à Rhamnonte, une admirable stèle funéraire, de style phidiesque, et un ex-voto moins beau que le relief Deering, mais datant aussi du début du IVe siècle[3]. Or, comme cela a déjà été remarqué, après l'achèvement des grands travaux du Parthénon, il est probable que les artistes secondaires, formés à l'école de Phidias, ne trouvant plus d'emploi pour leurs talents dans les entreprises de l'État, se consacrèrent, tant en Attique et dans les îles de la mer Égée qu'en Sicile, à d'autres besognes plus humbles : sculpture de monuments funéraires, de



BAS-RELIEF ATTIQUE, TROUVÉ A RHAMNONTE ET DISPARU
(Autrefois en Angleterre.)

1. Cf. *Journal of Hellenic studies*, 1885, p. 46. On possède un mauvais moulage et de bons dessins du *puteal* de Corinthe (*Répertoire des reliefs*, t. II, p. 518).
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 255, 257.
3. *Répertoire des reliefs*, t. II, p. 390, 318.

reliefs votifs, gravure de coins monétaires, etc. Quelque chose d'analogue a dû se passer lors de la clôture des chantiers de Rhamnonte. C'est donc à un élève d'Agoracrite que j'attribuerais volontiers l'ex-voto que nous révèle la planche des « Dilettanti », petit chef-d'œuvre qui soutient la comparaison avec le bas-relief trouvé dans le lit de l'Ilissus et avec les plus belles stèles votives de l'Asclépiéion athénien. C'est l'art de Phidias allant rejoindre celui de Praxitèle, mais qui reste plus pénétré des influences anciennes qu'ouvert à l'esprit nouveau.

Puisqu'il est question de monuments perdus, je profite de l'occasion pour reproduire ici, d'après un mémoire de M. le baron Guillibert, secrétaire perpétuel de l'Académie d'Aix, une belle statuette de *Jupiter*, autrefois dans le cabinet Sallier à Aix, qui n'est plus connue que par des moulages[1]. Jusqu'à présent, on n'avait publié que de misérables dessins de cette figure, mal lithographiée en 1831. La dispersion du cabinet Sallier s'est faite à petit bruit et je ne crois pas qu'on ait jamais réuni d'informations sur les noms des acquéreurs[2]. Rien ne prouve, d'ailleurs, que le *Jupiter* ait été trouvé à Aix même. L'auteur d'un volume récent sur Aquæ Sextiæ, M. Michel Clerc, a dressé une liste des antiquités découvertes à Aix, mais il l'a fait précéder de la note suivante : « Je préviens que je ne ferai figurer dans cette statistique que les objets dont la provenance locale est établie d'une façon certaine. Or, beaucoup d'objets du musée proviennent d'anciennes collections particulières : Sallier, Granet, Bourguignon de Fabregoules... qui toutes renfermaient beaucoup d'objets acquis au dehors. » C'est pourtant, on l'avouera, dans un volume de 600 pages consacré à Aix qu'on pouvait espérer découvrir des informations sur les sculptures romaines qui, à une époque quelconque, ont figuré dans le patrimoine artistique de la vieille cité provençale! Déçus de ce côté, attendons d'ailleurs quelque lumière ; une statuette de Jupiter, même haute de cinquante centimètres seulement, n'a certainement pas servi à empierrer une route, et tout porte à croire qu'on la reverra quelque jour, peut-être là où l'on s'y attendrait le moins.



STATUETTE DISPARUE
DE JUPITER
PIERRE
(Ancienne collection Sallier, Aix-en-Provence.)

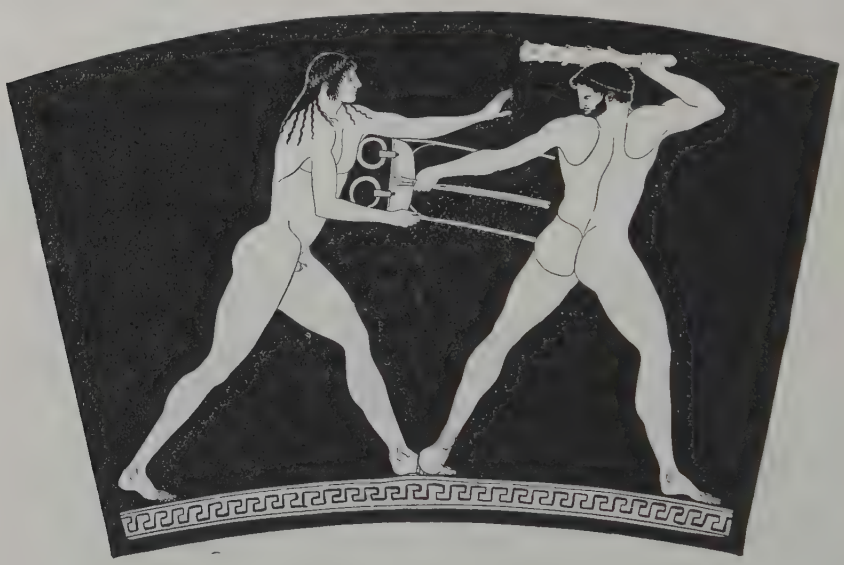
IV

Ayant parlé d'objets perdus qui restent à découvrir, je veux en signaler deux qui, égarés depuis longtemps, viennent d'être heureusement retrouvés et

1. Voir *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1914, p. 156, pl. 10.
2. En 1832 et en 1840, la ville d'Aix acquit huit stèles égyptiennes et soixante anti-

sont désormais en lieu sûr, à l'abri des ventes après décès et des brocanteurs.

Le premier est un *psycter* à figures rouges du céramiste Euthymidès qui, mal copié vers 1870 à Viterbe, dans la collection Bazzichelli, a reparu récemment au musée de Turin [1]. Les sujets représentent, d'une part, Thésée combattant Cercyon, de l'autre, deux athlètes se frottant avec des strigiles. Le peintre qui a signé ces tableaux florissait avant la bataille de Salamine, de 510 à 490 environ. Comme il a toujours signé en qualité de peintre, non de fabricant, on pense qu'il ne posséda pas de poterie à lui, mais offrit ses services à différents ateliers. Il est peut-être le seul peintre céramiste dont nous connaissions autre chose que le nom et le talent, car sur un des vases peints par lui, qui



THÉSÉE ET CERCYON, PEINTURE DE VASE PAR EUTHYMIDÈS
(Musée de Turin.)

est à Munich, il a inscrit cette légende orgueilleuse et agressive : « Jamais Euphronios n'en a fait autant [2] ! » et, sur un autre, il s'est décerné à lui-même cet éloge : « Euthymidès, fils de Pollias, a peint ceci; ma foi ! c'est très bien ! » (εὖγε ναιχί). On peut conclure de là, non seulement qu'Euthymidès était content de lui-même, mais que le public ne l'appréciait pas à sa valeur, se montrant plus favorable à Euphronios, le céramiste à la mode. Il y a lieu de croire qu'il appartenait à une famille d'artistes, deux bases de statues trouvées sur l'Acropole d'Athènes portant le nom de son père Pollias. Nous avons de lui cinq vases signés et les spécialistes lui en attribuent, d'après des particularités de dessin et de style, une dizaine d'autres; M. Jan Six (d'Amsterdam) a récemment

quités diverses du cabinet Sallier (H. Gibert, *Le Musée d'Aix*, p. 25). Le même auteur mentionne en note le *Jupiter* (p. 182), mais avoue ne pas savoir où est l'original.

1. J.-C. Hoppin, *Journal of Hellenic studies*, 1915, p. 187. M. Hoppin, en 1906, a consacré une monographie très instructive à Euthymidès.

2. Voir E. Pottier, *Douris*, p. 63.

réédité, en la donnant à Euthymidès, une très jolie peinture de coupe attique, reproduite plus bas en cul-de-lampe, qui représente une jeune fille nue tenant une grande situle de la main droite abaissée et portant ses vêtements enroulés sur le bras gauche[1]. Quoi qu'il en soit de cette dernière attribution, qui ne semble pas s'imposer, Euthymidès, formé à l'école d'Andokidès, était un dessinateur sobre et vigoureux, attentif au jeu des muscles et habile à le faire sentir par des moyens simples; le musée de Turin doit être félicité d'avoir acquis un de ses ouvrages dûment signés.



MÉNADE ET PANTHÈRE
ANTÉFIXE DE TERRE CUITE
(Musée National, Rome.

Le second vase revenu au jour est connu depuis 1835 et a été reproduit, toujours d'après la même gravure, un grand nombre de fois. Un homme barbu, un éphèbe assis et un enfant debout observent une hirondelle. Le peintre a transcrit le petit dialogue qu'il leur prête (je traduis) : « Regarde! une hirondelle! — Oui, par Hercule! — La voici, c'est déjà le printemps! » C'est peu de chose, mais il y a de l'atticisme dans ces quelques mots. « On voudrait retrouver ce vase », écrivais-je en 1899, rééditant, une fois de plus, la vieille gravure[2]. Voilà qui est fait. De la collection d'un comte russe du nom de Gourieff, le précieux vase avait passé dans celle du ministre des Finances russe Abasa; à la mort de ce dernier, vingt-quatre objets choisis furent acquis par l'Ermitage, où le vase à l'hirondelle a trouvé un asile définitif[3].

Dans l'article où il nous donne cette bonne nouvelle, le conservateur des vases de l'Ermitage, M. O. Waldhauer, a publié un des chefs-d'œuvre (ils ne sont pas bien nombreux) de la céramique grecque, provenant des mêmes cabinets

1. J. Six, dans le *Jahrbuch* de 1915, p. 91. Autrefois dans la collection Branteghem (n. 77 du catalogue Frœhner).
2. *Répertoire des vases grecs*, t. I, p. 95.
3. *Jahreshefte*, 1913, p. 103.

que celui dont il vient d'être question. C'est un très grand lécythe blanc jaunâtre (haut. 0m,375), sur lequel est figurée la déesse Artémis, reconnaissable à son carquois, qui nourrit un cygne familier. Dessin et technique sont également exquis; il y a là, comme le dit avec raison M. Waldhauer, « tout le raffinement de l'archaïsme déjà mûr ». Par comparaison avec des peintures signées où apparaît le même souci de l'élégance, la même tendance à la préciosité qui, en Attique comme en Italie, précède l'avènement du grand art classique, M. Waldhauer est conduit à attribuer l'*Artémis au cygne* à Douris, l'auteur d'un des plus beaux vases du Louvre, *Eos portant le corps de son fils Memnon*. De la même époque est une coupe à fond blanc non signée, au British Museum, où l'on voit Aphrodite chevauchant un cygne à travers les airs[1]; ces deux déesses au cygne sont intéressantes à comparer. M. Pottier, qui a écrit sur Douris un volume à la fois lisible et instructif, juge ainsi les œuvres archaïques de ce peintre : « C'est comme une gravure à la pointe sèche, dont toutes les lignes seraient un peu saillantes. Les ornements, aussi soignés que le reste, ont la même précision un peu rigide et comme métallique[2]. » On ne saurait mieux dire. Plutôt peintre que fabricant, à la différence d'Euphronios, Douris s'est fait un style personnel dont on peut suivre l'évolution, grâce au grand nombre de vases signés de lui qui nous sont parvenus.



AUTEL DE TERRE CUITE
ORNÉ DE FIGURES AILÉES
(Musée National, Rome.)

Évidemment, ces modestes céramistes, dont les auteurs anciens ne parlent jamais, n'étaient que l'écho, dans le domaine industriel, des tendances de la peinture monumentale de leur temps; mais comme les originaux ont complètement disparu, nous sommes encore heureux d'en posséder des imitations. Elles nous font entrevoir, à la veille du naturalisme de Phidias, le goût des Athéniens contemporains de Miltiade pour les formes allongées et grêles, dont quelques rares bas-reliefs de la même époque offrent des exemples. Ce goût,

1. E. Pottier, *Douris*, p. 32.
2. *Ibid.*, p. 71.



ARTÉMIS NOURRISSANT UN CYGNE

PEINTURE DE LÉCYTHE ATTRIBUÉE A DOURIS

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.

Imp. Melzer.

qu'on pourrait appeler idéaliste, survivra sous la brillante poussée du naturalisme et se manifestera de nouveau avec intensité aux abords de l'ère chrétienne, à la faveur d'une renaissance de l'archaïsme. Entre tant de monuments qui l'attestent, on peut citer les gracieuses figures, effilées à la manière de Boldini, des stucs de la villa Farnésine [1]; j'ajoute, puisque l'occasion s'en présente, deux sculptures en terre cuite, découvertes il y a peu de temps : une antéfixe estampée représentant une Ménade et une panthère, acquise par le Musée national des Thermes à Rome [2], et un autel découvert à Palestrine, acquis par le même musée, où l'on voit de sveltes figures de Ménades ailées ou de Nikés avec les attributs de Ménades. Les auteurs de ces jolies terres cuites n'ont certainement pas imité les peintres de vases des environs de 490, qu'ils ignoraient, mais ils ont cherché leurs inspirations dans l'art grec antérieur à Phidias, dont la vogue tardive, mère de toute une école archaïsante, peut être comparée à celle dont les préraphaélites ont joui de notre temps.

V

Après y avoir été plus nombreuses qu'ailleurs, du moins sur le continent, les collections privées de vases peints sont devenues très rares en France. On savait depuis longtemps qu'il en existait une près d'Uriage, en possession du comte de Saint-Ferriol, mais elle n'avait pas encore été étudiée. Un mémoire récent nous en a fait connaître quelques spécimens relatifs aux mythes d'Hercule, en particulier une belle hydrie décorée d'une peinture représentant la dispute du trépied, dont l'éditeur a fait ressortir les ressemblances avec des peintures de l'atelier d'Euphronios [3]. Hercule, qui a saisi le trépied de Delphes et le porte horizontalement de son bras gauche tendu, est poursuivi par Apollon qu'il cherche à éloigner en brandissant sa massue de son bras droit. On remarquera la nudité complète des deux figures et le pied gauche d'Hercule se présentant par la plante, détail qui n'est pas unique, mais rare, et se retrouve notamment dans une figure d'Amazone d'un cratère d'Arezzo, où l'on a reconnu également le style d'Euphronios.

Dès 1868, on connaissait près de 80 vases, tant à figures noires qu'à figures rouges, représentant ce singulier sujet de la dispute du trépied, dont les anciens ne nous ont presque rien dit. « On raconte à Delphes, dit Pausanias [4], qu'Hercule étant venu consulter l'oracle, la Pythie refusa de lui répondre parce qu'il était souillé du sang d'Iphitus. Alors Hercule enleva le trépied du temple; mais bientôt après il le rendit à Apollon et la Pythie lui apprit alors tout ce qu'il voulait savoir. C'est sur ce thème que les poètes ont relaté le combat d'Hercule et d'Apollon pour le trépied. » Un mythologue, Apollodore, donne une version analogue, mais un peu plus compliquée. Par un motif qui nous échappe, la légende de la dispute pour le trépied jouit d'une grande faveur au VI^e^ et au V^e^ siècle avant notre ère; puis elle fut complètement oubliée et ne se retrouve ensuite que sur des œuvres archaïsantes de l'époque romaine.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. II, p. 433.
2. *Bollettino d'Arte*, 1913, p. 141.
3. H. Boucher, *Monuments Piot*, t. XX, 1912, pl. V.
4. Pausanias, X, 13, 4. Cf. Frazer, dans son édition de Pausanias, t. V, p. 297.

Cette légende elle-même aurait besoin d'être expliquée et, en fait, les explications n'ont pas fait défaut, même les plus étranges ; ainsi Ernest Curtius voyait là le symbole d'un conflit, à Delphes même, entre la religion sémitique personnifiée par Hercule et la religion grecque personnifiée par Apollon ! La véritable interprétation reste à découvrir, car personne ne voudra ajouter foi à l'historiette des Delphiens, inventée à plaisir pour expliquer des œuvres d'art archaïques dont on ne comprenait plus le sens. Dans la plus ancienne représentation de la *Dispute* que nous possédions, un vase chalcidien à figures noires du musée de Naples[1], le milieu de la scène est occupé par un grand trépied vers lequel Hercule et Apollon s'avancent à grands pas; chacun en a déjà saisi une anse et ils s'apprêtent à en venir aux mains. Athéna intervient entre les deux rivaux, posant une main sur l'un et sur l'autre. Derrière



LA DISPUTE DU TRÉPIED, PEINTURE DE VASE

(Collection Saint-Ferriol, près d'Uriage, Isère.)

Apollon est sa sœur Artémis, derrière Hercule est Hermès. Cette scène, où rien n'indique que le trépied appartienne à Apollon, doit être empruntée à quelque vieux poème perdu, quelque *Héracléide* des environs de l'an 700. Mais s'agissait-il bien, à l'origine, du trépied de Delphes? C'est ce qui ne semble nullement prouvé, bien que la légende s'y soit localisée de bonne heure, puisqu'elle figure sur le fronton archaïque du trésor des Cnidiens[2].

VI

Nous savons que l'empereur Alexandre Sévère (222-235) avait placé, dans sa chapelle impériale, les images du Christ et d'Abraham à côté de celles d'Orphée, d'Apollonius de Tyane et des bons empereurs. Il n'y a aucune raison de révoquer en doute cette marque d'éclectisme religieux, attestée par un contemporain[3].

1. Voir Furtwaengler, dans le *Lexikon* de Roscher, t. I, col. 2213.

2. On trouvera tous les textes transcrits et presque tous les monuments énumérés dans un long article de Stephani, *Compte rendu* pour 1868, p. 43 et suiv.

3. *Quantum scriptor suorum temporum dicit* (Lampride, *Alex. Sev.*, XXIX).

Peut-être les historiens de l'art n'y ont-ils pas fait assez attention. L'empereur n'a guère pu faire imaginer, pour la circonstance, des bustes d'Abraham et du Christ; il devait en exister de son temps. Mais ceux qui les avaient sculptés ne pouvaient être ni des juifs, ni des chrétiens de la grande Église, imbus des idées iconoclastes de l'Ancien Testament et détestant les idoles. Qui donc en étaient les auteurs? L'histoire permet de répondre : c'étaient des chrétiens gnostiques, hellénisants, en particulier les sectaires connus sous le nom de Carpocratiens, du nom du platonicien Carpocrate qui enseignait vers l'an 130 à Alexandrie. Les Carpocratiens, qui possédaient des bustes de Jésus et leur adressaient des honneurs païens, étaient tenus pour des profanes[1]. Il faut donc se garder d'attribuer à une époque trop basse, celle de Constantin et de ses successeurs, les rares œuvres en ronde-bosse qui nous sont restées de l'art chrétien primitif. Une statue aussi remarquable que le *Bon Pasteur* du Latran ne peut vraiment pas être contemporaine des hideux bonshommes du IVe siècle. Nous en dirons autant de la remarquable statuette de jeune homme assis, qui a été récemment acquise par le Musée national de Rome, chez l'antiquaire Sangiorgi, où elle passait pour l'image d'une poétesse. Un archéologue italien[2] a cru pouvoir affirmer qu'elle représentait Jésus sous les



STATUETTE PRÉSUMÉE DE JÉSUS, MARBRE
(Musée National, Rome.)

1. Renan, *Marc-Aurèle*, p. 541 (d'après saint Irénée).
2. R. Paribeni. *Bollettino d'Arte*, 1914, p. 384.

traits *apolliniens* qui lui sont attribués par les peintres des catacombes et sur la plupart des sarcophages. Or, c'est trop peu dire qu'une pareille image constitue une rareté : si les savants se mettent d'accord pour y reconnaître en effet Jésus, ce sera un document unique, une « tête de série ». La presque identité du type avec celui de plusieurs sarcophages, où Jésus jeune est également figuré assis, oblige de postuler une source commune, laquelle ne peut être que l'adaptation d'un type juvénile de dieu grec, Apollon, Attis, peut-être Mithra. C'est tout un monde de questions qui se posent et dans lesquelles je ne puis entrer pour le moment. Mais il semble bien que cette révélation imprévue — réserves faites sur la désignation, qui n'est pas absolument hors de doute — confirmera ce qu'a dit Renan en 1882, avec sa profonde intuition des faits historiques : « Par son origine première, le christianisme était aussi contraire aux développements de l'art plastique que l'a été l'Islam... Mais les religions sont ce que les font les races qui les adoptent. Aussi sont-ce des hérétiques qui fondent l'art chrétien [1]. » Il leur sera sans doute, pour ce bienfait, beaucoup pardonné.

SALOMON REINACH

1. Renan, *Marc-Aurèle*, p. 540.



FOND DE COUPE
PEINTURE
ATTRIBUÉE A EUTHYMIDÈS

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI[e] et XVII[e] siècles

Téléphone : 288-91 ⁂ **19, rue Vignon**

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds et paravents anciens des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

MOSAÏQUES

Décoratives

en Email et Ors

Dallages en Marbre

et Grés Cérame

GUILBERT-MARTIN

René Martin & Cie Srs

20. RUE GÉNIN. St DENIS. Seine

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. VAN OEST & Cie, Éditeurs
4, PLACE DU MUSÉE, BRUXELLES. — BUREAU A PARIS, 63, BOULEVARD HAUSSMANN

ALBUM HISTORIQUE de la BELGIQUE

PAR

H. VANDER LINDEN et **H. OBREEN**
Professeur à l'Université de Liège — Docteur en Sciences historiques

Précédé d'une préface de H. Pirenne

(Ouvrage couronné par l'Académie Royale de Belgique)

Le but des auteurs de cet ouvrage a été de réaliser une histoire de Belgique aussi condensée et aussi accessible qu'il se peut, un ouvrage qui puisse tenir le milieu entre les grands travaux de Pirenne et de Kurth et les manuels scolaires.

Tout en évitant l'abstrait, les auteurs font revivre à nos yeux les époques disparues et se servent de l'illustration documentaire d'une façon scientifique, caractérisant chaque époque en montrant par l'image contemporaine ses monuments, ses hommes illustres, ses événements tragiques ou joyeux.

L'histoire de la civilisation belge se trouve ainsi synthétisée en 235 reproductions de monuments, peintures, sculptures, miniatures, estampes, groupées chronologiquement depuis les origines de notre histoire jusqu'au XIXe siècle et montrant clairement les phases successives de notre vie publique et privée. Un texte précis, mais sans inutiles longueurs et sans controverses, commente les documents reproduits.

L'ouvrage forme un beau volume petit in-4° contenant environ 110 pages de texte et 235 illustrations hors texte en typogravure.

Prix : **21** fr. broché; **25** fr. relié

NICOLAS POUSSIN

PREMIER PEINTRE DU ROI

1594-1665

(DOCUMENTS INÉDITS)

Suivi d'un catalogue raisonné et accompagné de la reproduction de 135 de ses tableaux et dessins, de deux portraits, d'autographes et autres documents

Par ÉMILE MAGNE

A l'époque où Poussin naissait en Normandie, s'achevait le mouvement de la Renaissance. Nicolas Poussin, après avoir souffert d'un défaut total de direction et longtemps vagué dans l'indécision, comprit que, pour trouver sa voie, il devait impérieusement remonter à la source même des arts. C'est Pourquoi il se rendit à Rome où il s'imprégna de la pensée et de l'esthétique anciennes.

Ayant ainsi formé sur des bases solides sa personnalité, il devint l'artiste le plus représentatif de son siècle. Poussin effectua en France, appelé par Louis XIII qui l'avait nommé son premier peintre, un voyage triomphal, et seule la mort de ce roi le détermina à demeurer à Rome

L'ouvrage que nous offrons au public constitue un travail général unique par la variété et la sûreté de ses informations. Il contient un catalogue des tableaux de Poussin. Les collections successives qui les conservèrent et le lieu où ils se trouvent présentement y sont indiqués sauf impossiblité matérielle.

Le volume contient, en outre, la reproduction, exécutée de la manière la plus parfaite en héliogravure et en héliotypie, de 135 tableaux et dessins empruntés à la plupart des Musées d'Europe et aux collections particulières. Le plus souvent, les planches des tableaux sont précédées des reproductions des dessins qui en furent la préparation. On pourra, de cette sorte, suivre l'évolution de la pensée de l'artiste. Deux portraits de Poussin, dont l'un généralement ignoré, sont également reproduits, ainsi que des autographes, des pages d'études, et divers documents iconographiques.

Le texte et les planches sont tirés sur papier d'Arches spécialement cuvé pour cet ouvrage et filigrané « Nicolas Poussin ».

Le tirage est limité à 500 exemplaires, numérotés de 1 à 500.

L'ouvrage forme un beau et fort volume grand in-4° (26 1/2 × 36 cm.), qui comprend 240 pages de texte et 118 planches hors texte, ainsi qu'un certain nombre de reproductions dans le texte.

Prix : **125** francs